COMPARATIVE STUDIES ON MUSICAL CULTURES BETWEEN CHINA AND JAPAN

中日音乐文化比较研究

徐元勇 著

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS





责任编辑：范进德
封面设计：帝王设计机构



定价：25.00元

中日音乐文化比较研究

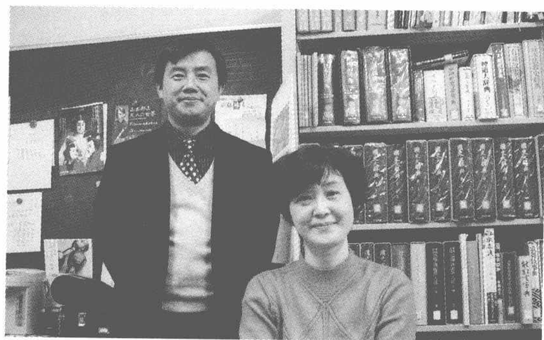
徐元勇　著

上海音乐学院出版社

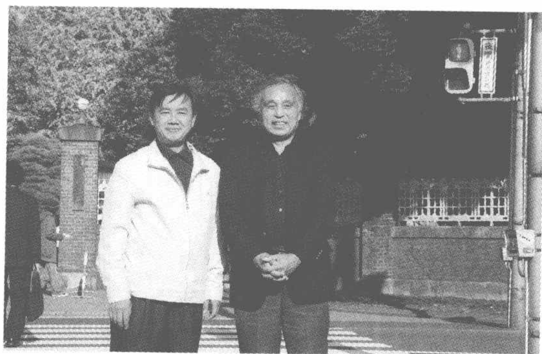
图书在版编目(CIP)数据

中日音乐文化比较研究/徐元勇著.
—上海:上海音乐学院出版社,2007.7
ISBN 978-7-80692-307-8
Ⅰ.中… Ⅱ.徐… Ⅲ.音乐-对比研究-中国、日本 Ⅳ.J6
中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第085242号

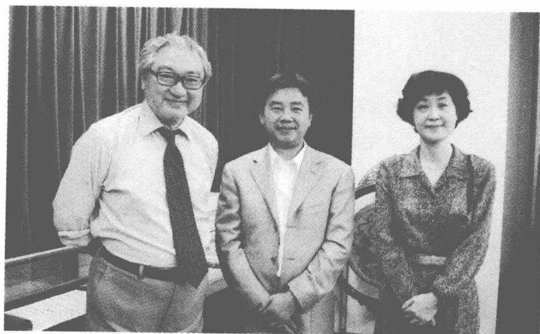
书　　名　中日音乐文化比较研究
著　　者　徐元勇
责任编辑　范进德
封面设计　帝王设计机构
出版发行　上海音乐学院出版社
社　　址　上海市汾阳路20号
印　　刷　上海交大印务有限公司
开　　本　850×1168　1/32
印　　张　7.5
字　　数　188千
版　　次　2007年8月第1版　2007年8月第1次印刷
印　　数　1-2,100册
书　　号　ISBN 978-7-80692-307-8/J.295
定　　价　25.00元



作者与日本音乐史学家塚原康子



作者与日本音乐学家樋口昭



作者与福岛和夫、塚原康子

目　录

日 本 雅 乐*

今天的日本音乐,明显地被划分为两派。一是被称做为“邦乐”的日本民族音乐,另外一派是明治以后由欧美输入,并得到广泛普及,被称做为“洋乐”的欧洲系统的音乐。广义的日本音乐包括“邦乐”、“洋乐”两个方面。狭义的日本音乐则单就“邦乐”而言。邦乐包括的内容十分丰富,有民族歌舞、民歌、说唱音乐、戏剧音乐和器乐音乐等。本文要介绍的日本雅乐则既包含有歌舞、也兼有声乐和器乐,而且,又是一种戏剧性较强的邦乐。

有人一提到日本雅乐,总以为就是我国唐朝传入日本的燕乐。其实,这是一种误解。日本雅乐中确实包含着一些唐朝的燕乐(也是一种完全走样的唐朝燕乐),但是构成日本雅乐的,却还有更多的其他乐种。今天仍然在日本皇室宫廷、神社祭祀以及结婚仪式上演奏的日本雅乐,是日本本民族自古相传的音乐和外来音乐相融合的结晶,是在漫长的历史进程中发展起来的一种音乐。早先,日本雅乐虽然也是取“雅正之乐”的意思,以雅对俗。但是,雅乐的内容,衡量雅与俗的标准,则与我国有所不同。日本在大宝元年(公元701年),根据大宝令创设“雅乐寮”的目的,是在于管制外来音乐和舞蹈。随着时代的变迁,到了日本平安时代(794~1192)日本雅乐则也包含了日本自古相传的舞乐以及平安时代新创作的歌曲等。其种类大致如下:

---

* 载《交响》1988年第4期。

一、日本自古相传的舞乐:神乐歌(人长舞)、东游(骏河舞、求子舞)、大和歌(大和舞)、久米歌(久米舞)、大歌(五节歌)、诔歌。

二、平安时代新作歌曲:催马乐、朗咏。

三、外来舞乐:(1)唐乐系:中国、天竺(今印度)、称邑(今越南)。(2)高丽系:百济、新罗、高丽三韩乐(今朝鲜)、渤海乐(我国东北地区)。

这些舞乐、歌曲,至今仍然是日本雅乐的主要内容。日本古代舞乐也被统称为"国风舞",是地道的日本舞乐。日本舞乐的乐是以声为中心,以歌为主。日本其他的民族音乐,也主要以声乐为主,这也算是日本民族音乐的一大特点吧。这些国风舞乐的渊源,在日本史书《古事记》(成书于公元712年)、《日本书纪》(成书于720年)、《三代实录》(成书于895年)等,以及其他史料上几乎都能找到。神乐歌起源于神话传说中的天石屋户的故事,这个神话传说与我国古代持牛尾、戴假面手舞足蹈的情形很相似。这种音乐很早就存在于日本的宫廷之中。关于久米歌的产生,据《日本书纪》记述:神武天皇未即位之前,在平定大和的战争胜利后,设宴庆贺,神武天皇咏歌助兴,久米、大伴部(两个家族)的士兵随其和唱、舞蹈。后来,这种在战胜后欢歌起舞的舞乐,由久米部传承下来,逐渐形成了久米歌(舞)的形式。今天日本雅乐中的久米歌(舞),是文政元年(公元1818年)再度复兴的舞乐。因为,古代的久米歌,由于十年的应仁之乱(1467～1477),一度失传。日本古代舞乐中的诔歌,对于中国人和受汉文化影响的民族来说,应该是很熟悉的。我国古时有诔文,是用于叙述死者生平,表示哀悼之类的文章。我国一些宗教音乐活动中,也有诔歌的内容。不过,日本的诔歌则是一种较为固定的歌舞形式。据《古事记》记载,景行天皇的皇子倭建命,奉命平安熊袭、出云(今岛根县)等地后,在归途中,因病夭折。下葬前,随人为他唱了四首歌,歌颂他的功德。这四首歌就是最早的日本诔歌。以后,历代的天皇死后,在下葬前,

总要唱上几首诔歌,这种形式就逐渐固定了下来。不过,诔歌的音乐历代都有变化,而且,诔歌与久米歌一样,也曾有很长一段时期一度失传。直到明治天皇下葬时(1912 年),宫廷乐人才依据古谱,打出了诔歌的乐谱,使古乐再响。日本自古相传的舞乐,与日本的神道有着紧密的关系,除上述的神乐歌、久米歌、诔歌外,东游、大和歌、大歌等都同样如此。

日本雅乐中外来舞乐的乐,大多数为器乐曲。可把它们分为两大部分:一是纯器乐演奏的管弦乐,如唐乐中的一些乐曲“越天乐”,都是很有名的管弦乐作品,不仅是雅乐经常上演的节目,而且,还是日本中学音乐欣赏课中必须采用的雅乐曲。也许正是由于雅乐曲中的名作,都属于唐乐类的缘故,人们才以为日本雅乐就是我国唐朝的燕乐吧。外来舞乐中的另一部分舞乐,虽然也是纯器乐的管弦乐作品。但是,是用以伴舞的音乐。算得上真正的舞乐。这一类舞乐有名的作品有“青海波”、“兰陵王”等。据《日本书纪》记载,外国音乐最早在日本得到演奏是公元 453 年,允恭天皇驾崩,朝鲜半岛的新罗国国王遣乐人八十到日本参加葬礼时所演奏的音乐。以后,虽然也有少数百济、高丽乐人,把其国家的音乐带去日本,如象百济的味摩之把我国三国时代的一种音乐带去日本,称为“伎乐”,设馆教授日本人。但是,外国音乐的大规模传入日本,以及日本人真正学习和掌握外来音乐,还是在七世纪时,中国、印度音乐随着佛教的涌入日本而实现的。这一部分音乐的佛教味是很浓的。这些外来舞乐传入初期,都是各自为政。到了平安时代中期,这些舞乐才经过长期的交流、融合归属于两大类:唐乐和高丽乐。另外,唐乐也被称做为“左方乐”;高丽乐被称做为“右方乐”。日本自古就有一种把事物分为左、右的习惯,在日本旧时的官职中有左大臣、右大臣之分。今天的京都仍残留着左京区和右京区的说法。另外,当时的这种分法,大概也是受我国隋、唐两朝把外来民族音乐划分为七部伎、九部伎和十部伎做法的

影响。“左方乐”与“右方乐”不仅在音乐上有区别，而且，在乐器的使用上，舞乐人的装束，舞者的假面，手持道具上，都不尽相同。

日本雅乐使用着二十种左右的乐器，除和琴、神乐笛等极少数乐器属日本固有的乐器外，其余几乎都是外来兵器。而且，雅乐乐器的使用是依据不同的乐种，使用不同的乐器：

唐乐的演奏乐器：笙、筚篥、龙笛、到琵琶、筝、鞨鼓、大鼓、钲鼓。

高丽乐的演奏乐器：高丽笛、筚篥、三鼓、太鼓、钲鼓。

神乐歌的伴奏乐器；神乐笛、筚篥、和琴、笏拍子。

久米歌、大歌的伴奏乐器：龙笛、筚篥、和琴、笏拍子。

东游的伴奏乐器：和琴、筚篥、中管（或高丽笛）、笏拍子。

诔歌的伴奏乐器：和琴。

催马乐的伴奏乐器：笙、龙笛、筚篥、琵琶、筝、笏拍子。

朗咏的伴奏乐器：笙、龙笛、筚篥。

另外，乐器的使用还因舞乐曲名的不同，所使用的乐器也不一样。不过，尽管各种舞不和各个舞乐曲所使用的乐器不同，但是，在古雅乐主体的器乐合奏中，却又集合了唐乐、高丽乐和日本固有乐种的乐器。日本雅乐的管弦乐法，是一个值得研究的课题，雅乐的管弦乐合奏，完全可以与西洋管弦乐乐队相匹敌。著名的日本雅乐管弦乐曲“越天乐”、“西王乐”、“千秋乐”等，可以说都是具有高度技巧和良好音响效果的管弦乐作品。这些管弦乐曲，大多是外来舞乐中的器乐曲，并以我国的唐乐为其中心。在乐器的使用上，当然是唐乐乐器占主导地位了。日本雅乐所使用的乐器，除上述介绍的乐器外，有时也掺杂使用珍藏于日本奈良东大寺正仓院中的，自古输入日本的多种外国古乐器的复原乐器。如箜篌、阮咸等。

日本雅乐演出时的服饰装扮是十分考究的，不仅舞乐的舞者和担任音乐的伴奏者（日本称管方），以及管弦乐合奏乐人的装束不同，而且，不同的舞乐其装束打扮也各异。由于乐人的装束有时

是按照舞乐的内容装扮,所以,这里就着重介绍一下舞乐的装束。尽管不同的舞乐有不同的装束,不过,还是大致可以分为如下四大类:

1. 袭装。2. 蛮绘装。3. 裲裆装。4. 别样装。

袭装是舞乐中舞者穿着最多的装束。著名的"万岁乐"、"贺殿"、"北庭乐"、"承和乐"等舞乐,都是用的袭装。由于这种装是我国唐朝时传入到日本的,因此,日本人又称这种装为唐装。是舞乐中代表性的装束。安倍季尚的《乐家录》(成书于1690年)中,称袭装为常装,有经常穿着之服装的意思。因此,足见这种服装在舞乐中的地位。另外,值得说明一点的是中国系统的"左方乐舞"和朝鲜系统的"右方乐舞",在着袭装时也不尽相同。

蛮绘装原本是平安时代近卫武官(守卫皇宫的警卫)的官服,后来才成为舞人的装束。蛮绘有时也写成盘绘。其装的特点是仿照各种鸟兽花卉的图样,以圆型的形式刺绘在衣装上。蛮绘装的帽冠、袖袍、腰带等,都与袭装大有区别。而且,"左方乐舞"与"右方乐舞"的蛮绘装还有颜色的区别。

裲裆装是日本古代武士家中妇女的衣装。今天日本姑娘结婚时所穿的嫁装,也叫裲裆装。虽然舞乐的裲裆装与之也有很大的渊源,不过,今天舞乐的裲裆装与嫁装却是大有区别的。舞乐裲裆装分两种:一种金兰边裆装;二是毛边裲裆装。这两种装都是把一块长度大约为两米的布,从中间挖一个只容头能够进去的孔,使胸,背前后各有一布遮身,由于镶边不同,而分为两种。袭装和蛮绘装的袖袍都很宽大,裲裆装则袖袍窄、袖口紧。另外、毛边裲裆装,还根据舞乐的不同曲目,改换各种的颜色。

别样装是一曲一个装束的舞乐装,也就是说,完全是依据每个曲目来变换不同装束的。因此,它的样式和内容是最多、最丰富的。有名的"兰陵王"、"青海波"、"太平乐"等舞乐,都属别样装,各自都有着独特的装束。而且,不仅"左方乐"和"右方乐"舞者的

装束有别，就是日本固有舞乐的着装也是形形色色各有不同之处的。舞乐的舞者，除着装变化多样外，手中所持的道具、戴的假面等也是很丰富的。别样装的舞乐则尤为显著。这里因篇幅所限就不一一介绍了。

日本雅乐虽然是日本民族舞乐和外来舞乐相融合的结晶，但是，其诸多的音乐思想、审美观点、音乐理论都是源于我国的。日本奈良时代(710～794)时，我国的"礼乐思想"就传到了日本，并在很长一段时期内，从精神上统治了日本的一切音乐，雅乐更不例外。公元757年，日本孝谦天皇诏敕中提出的口号："安上治民，莫善于礼。移风易俗，莫善于乐"。与我国儒家的礼乐思想是完全一致的。

日本雅乐的音阶也是采用我国民族音乐中宫、商、角、徵、羽的五声音阶和加升商、升羽的七声音阶。在一个八度音程内设十二个半音。平安朝之前，日本十二个半音的十二律名，完全是沿用我国的十二律名。今天日本本雅乐中的十二律名是平安时代开始起用的。

日本律名	一 越	断 金	平 调	胜 绝	下 无
中国律名	黄 钟	大 吕	太 簇	夹 钟	姑 洗

双 调	凫 钟	黄 钟	鸾 镜	盘 涉	神 仙	上 无
仲 吕	蕤 宾	林 钟	夷 则	南 吕	无 射	应 钟

日本雅乐中的基准音是一越音，也就是说，是以一越为宫。这与我国民族音乐中以黄钟为宫略有不同。日本黄钟律的振动赫兹是430，而黄钟音又相当于A音。西洋音乐A音的振动数是440赫兹。另外，由于日本十二律中许多律的振动赫兹，都与西洋音名的振动数存在着差数，因此，想要准确地与西洋音名相对照和把雅乐曲译成五线谱是困难的。虽然日本雅乐中有多种的记谱法，如文字谱(筚篥、笙、龙笛)；纽姆谱(催马乐朗咏)等。但是，为了使

更多的人了解雅乐,并便于国际间音乐文化的交流,把雅乐曲译成五线谱又势在必行。日本音乐家在这方面的成就是很大的,而且,一些经验和做法也很值得我国古谱打订工作者借鉴的。

日本十二律的振动频率表

日本十二律名	一　越	上　无	神　仙	盘　涉	鸾　镜
振动赫兹数	573.33	536.89	509.62	483.75	453

黄　钟	凫　钟	双　调	下　无	胜　绝	平　调	断　金	一　越
430	402.67	382.22	362.81	339.75	322.50	302	206.00

根据这个音名的振动数,用五线谱把其序列起来,大致如下:



日本雅乐中不仅有各种记录乐曲的乐谱,而且,也有记录舞蹈的舞谱。据资料记载,日本的舞谱分:头法、手法、足法、身体屈伸法等四大类,每一类又有许多种说明。头法有 3 种:方向、站立方位识别法、仰卧方位识别法;手法多达 43 种;足法有 18 种;身体屈伸法有 6 种。日本雅乐中的这种舞谱与我国敦煌的唐人舞谱一样,都是属于文字舞谱。值得加以说明的是,这种舞谱与日本雅乐舞乐演出的舞台有着紧密的关系。舞乐的演出都是在有一定规格的舞台上进行的。舞台的长、宽、高、都有一定的规定。因此,研究日本的舞谱是离不开舞台的。

由于日本雅乐中残存着不少我国唐朝的燕乐俗乐,因此,对日本雅乐的深入了解和研究,是有助于我们清楚地理解我国民族音乐,特别是隋唐音乐的。

论幕末维新时期雅乐的重新构建*

[**译者注**]我国音乐学界历来比较重视日本音乐学的研究成果,曾经对日本老一辈音乐学家田边尚雄、岸边成雄、林谦三、泷辽一等人的研究成果多有介绍和研究,甚至,上述学者的一些研究课题和成果对我国音乐学术界也产生了一定的影响。2004年我在东京艺术大学做访问学者一年中,实地了解了更多的日本音乐学者和他们的研究成果。特别是参加东洋音乐学会的年会,接触了更多学科领域里的音乐学学者。于是,产生了把新一代日本音乐学家的研究成果介绍给我国音乐学界的想法,希望能够为开启中日间新一代音乐交流,贡献我微薄的力量。

塚原康子先生是东京艺术大学建校百年来,在日本音乐史方向担任指导教官的第五任教授。塚原先生以科学的音乐史学方法,以及仔细、严谨的学术作风发表了许多高水平、精彩的学术研究成果。这篇《论幕末维新时期雅乐的重新构建》文章,是塚原先生继她博士课题《十九世纪日本西洋音乐的受容》之后的又一项有关日本雅乐的新课题。中国音乐学者历来比较关注日本雅乐情况的了解与研究,但是,我们对日本雅乐有误解,一直认为今天日本雅乐与我国唐宋以来的音乐有着直接的关系。其实,实际情况并非如此。塚原先生的这篇论文能够让我们比较清楚的认识日本雅乐的历史渊源和近世以来存在的情况,对于我们认识日本雅乐应该有很大的启发。这篇文章也许可以让中国学者真正认识日本雅乐的实质,澄清我们对于日本雅乐错误的认识。因此,笔者特邀中国国际广播电台的知名主持人谢东女士,把塚原先生的这篇论文翻译出来,以飨学界。

---

* 原文著者:东京艺术大学音乐学部塚原康子,谢东、徐元勇译校。

前　言

雅乐[1]是现存日本音乐中最古老的乐种,由于其历史久远,被誉为“穿越千年历史长河而流传至今的日本宫廷音乐”。雅乐在音乐传承方面,其起源之古老、各时代遗留下的乐谱、书籍和演奏记录等资料之丰富,在日本音乐中屈指可数。

以往学术界对雅乐的研究只是强调其连续性,而近年来的研究则更关注雅乐在漫长历史长河中从乐曲的绝迹、复兴到调整这一过程中的循环往复,以及在传承体制的变化中流传至今的本来面貌。开始重新认识近代天皇制度之下、一个“特殊时代”,也就是明治时期到战前的昭和时期的雅乐[2]。而笔者则以幕末维新时期的雅乐为中心着重进行了研究[3]。其结果是,明治维新后,直到神祇官创立了幕末的宫廷仪式中不曾有过的新的仪式祭典并作为近代宫廷仪式确立下来之前,在各种祭典和宴会中所使用的雅乐的曲目,基于各种原因进行了改变。近代的雅乐通过新的仪式祭典确立了与神道的密切联系,在形象和本质上向“神道音乐”贴近了一步。同时,由于获得了博览会和公开演奏会等近代特有的新型表演场所,其活动和表现的范围得到了进一步的扩展。

本文将就这种改变的起点,也就是对幕末维新时期雅乐重新构建的过程,以近代雅乐是如何开始为视点进行深入探讨。

一、幕末的雅乐

在探讨明治维新后雅乐的变化之前,先概要介绍一下幕末雅乐的状况[4]。对于雅乐来说,近代是复兴的时代(参照表 1),16 世纪末在宫中担任音乐演奏的地下乐人的乐团以三方乐所的形式进行了重建[5]。之后,由于朝廷与幕府关系趋向缓和,中世纪以后绝迹

的大尝祭、石清水临时祭、贺茂临时祭等宫廷仪式活动得到了恢复[6]，因此仪式当中不可或缺的已绝迹的雅乐曲目也得以复活。

近代的雅乐复兴在光格天皇到孝明天皇时期达到了顶峰，特别是在文化十年(1813 年)由于石清水临时祭和贺茂临时祭等宫廷仪式的恢复，带来了东游的全面复兴，而在文政十年(1818 年)仁孝天皇举行的大尝祭之时，久米舞的复兴，成为形成该乐种传承制度直接相关的重要事件。虽然在孝明天皇时期没有出现新的雅乐曲目的复兴，但在幕末时期面临外部危机的情况下，由于恢复了祇园临时祭、北野临时祭等祭典仪式[7]，使得宫廷祭典当中演奏雅乐的机会比近代之前增加了一倍。

表 1　近代宫廷仪式的复兴和雅乐　大致年表

宫廷仪式复兴相关事项	雅乐相关事项
1588 后阳成天皇聚乐第行幸时表演舞乐、管弦 1614 恢复踏歌节会 1626 后水尾天皇二条城行幸	16c. 末 成立三方乐所 1618 红叶山东照社迁宫 45 名乐人下向 1626 恢复催马乐《伊势海》
17c. 中叶 建立"当时年中行事"制度(后水尾天皇) 1687 东山天皇恢复大尝祭(无辰、巳日节会)	1637 设置日光乐人(社家 20 名) 1642 在江户设置红叶山乐人(9 名) 1664 恭贺新年勅使一行增加了乐所总代 1665 幕府赐予乐所领 2000 石朱印状 三方及第会开始 1683 恢复催马乐《安名尊》(成立后节会) 1690 安倍季尚完成《乐家录》
1738 樱町天皇大尝祭 1740 恢复新尝祭(亲祭)、丰明节会(1778 再次中止)	1711 新井白石建言在朝鲜通信使招待宴会上表演舞乐 1727 冈昌名完成《新撰乐道类聚大全》 1738 将军宗吉下令恢复在管弦乐中加入琴
1748 桃园天皇大尝祭 1786 恢复新尝祭(天皇亲祭) 1787 光格天皇大尝祭	1748 恢复倭舞(大尝祭巳日节会) 1768 田安宗武完成《乐曲考》 1787 恢复田舞(大尝祭巳日节会)、恢复催马乐《席田》《安名尊》(同日、清暑堂御游)
1790 根据古制营造内里 1791 恢复新尝祭(于神嘉殿) 1813 恢复石清水临时祭(两年一次、1865 开始每年) 1814 恢复贺茂临时祭(两年一次、1865 开始每年)	18c. 末 松平定信著《俗乐问答》 1813 恢复《东游》

（续表）

宫廷仪式复兴相关事项	雅乐相关事项
1818 仁孝天皇大尝祭 1822 将军家齐从一位左大臣、家庆任内大臣 1827 将军家齐任太政大臣 1841 恢复谥号、天皇号 1848 孝明天皇大尝祭 1863 行幸贺茂社、石清水社，祈愿攘夷 1864 将军家茂等陪览舞乐，恢复北野临时祭 1865 恢复吉田祭、祇园临时祭、大原野祭 1866 恢复松尾祭	1818 恢复《久米舞》，催马乐《蓑山》 1822 小川守中著《歌舞品目》 1823 在江户城奏管弦（祝贺大臣上任） 1828 在江户城奏管弦（宴请大臣）恢复《更衣》 1861 孝明天皇首次演奏御神乐和琴，以后形成惯例 1865 东照宫 250 回忌乐人下向（最后一次下向）
1868 明治维新，明治天皇继位、行幸东京 1869 在京都举行最后一次正月节会、御乐的开始 1871 明治天皇在东京举行大尝祭	1868 最后一次三方及第会 1869 乐人开始东上 1870 在太政官中设置雅乐局 1874 开始传习欧洲音乐（兼修西洋音乐） 1877 取消京都出张雅乐课

注：本表参考米田雄介《朝仪的再兴》、小川朝子《近代的幕府礼仪和三方乐所》、平出久雄《江户时代的宫廷音乐再兴备忘录》、《孝明天皇纪》、《明治天皇纪》制成。

同时，幕末之前，宫廷仪式中的雅乐由地下乐人和天皇、宫家和堂上公家分别负责，这是维新之后改革的重要前提。地下乐人专门负责三管（笛、筚篥、笙其中之一）和舞蹈（左舞、右舞其中之一）、打物（打击乐器、羯鼓、三之鼓、太鼓、钲鼓），而弹物（弦乐器、琵琶、筝、和琴）和歌物（神乐歌、催马乐、朗诵等声乐曲）则由堂上负责。当时已经拥有如擅长演奏琵琶的西园寺家、菊庭家和伏见宫家，以擅长演奏筝的四迁家、擅长歌物的绫小路家、持明院家等堂上的专门乐家。

雅乐的演奏权和继承权因乐器和项目而不同，如神乐（御神乐）就是只有堂上的神乐御人和得到神乐领的京方乐人（擅长神

乐歌、人长舞的多家、擅长笛子的山井家、擅长筚篥的安倍家)才能参与演奏的项目。让所有的乐人都拥有神乐的演奏权是维新后雅乐制度改革的重要举措之一。

在宫廷仪式当中,天皇本人及堂上的雅乐演奏虽然在技巧上有一定的差异,但即使是在近代仍然是宫廷生活不可缺少的一部分[8]。其中,光格天皇和孝明天皇不仅精通乐会中的琵琶、筝、笙等乐器,还演奏过神乐中的笛子和和琴[9]。但是近代的宫廷当中已经失去了这种由天皇亲自演奏音乐的传统,近代的天皇们只能通过欣赏专业乐手演奏的雅乐和西洋音乐,从外部为音乐鼓掌喝彩。

近代,以德川家康为代表的幕府将军们,在祭祀祖先的法会上引进了雅乐演奏[10],宽永十四年(1637 年)在日光设日光乐人、十九年(1642 年)在江户设红叶山乐人,对其进行直接管理。同时,为在周年法会时演出舞乐要求三方乐人做"下向"(即专为宫廷演奏的雅乐,破例降格为地方将军演奏。校者注)演出,并于宽文五年(1665 年)以下朱印状赐予乐所领 2000 石的形式给与经济支持。这 2000 石分别以家领米、尊师费、授课费、技艺费等不同的形式进行分配。其中技艺费是根据每个乐人的演奏技能给与的。为鉴定乐人的演奏技艺,每三年举行一次技艺测评(考试科目是使用专门的管乐器演奏唐乐),这就是三方及第会。这种将演奏技艺评价与技艺俸禄挂钩的独特技艺测试制度,是专业乐人技术水准的可靠保证[11]。

18 世纪中叶以后,公家社会之外的阶层开始关注雅乐,包括田安宗武、宋平定信父子、井伊直亮、水野忠邦等大名的武家及僧侣之中研习的人开始增加[12]。几乎是在同一个时代,由于濒临绝迹的雅乐曲目得到恢复、宫廷仪式得到复兴使得表演机会不断增加,可以说这些因素使得雅乐的音乐活动在幕末不仅没有停滞反而趋向活跃而且范围不断扩大。

通过以上分析，可以明确两点：幕末的宫廷仪式是近代复兴“失落的宫廷仪式”的顶点。其次，明治维新后的雅乐改革是以这时的雅乐演奏状况为旧例而进行的，从而开创了雅乐近代的发展之路。

二、近代雅乐的创立

明治维新以后，宫廷仪式由于各种各样的原因被重新构建。主要变化在于以下几点：(1)宫廷仪式的神佛分离（废除佛教仪式）、(2)新的仪式祭奠形式的兴起（先帝祭、纪元祭奠、神武天皇祭等）、(3)皇居所在地内各神社祭祀活动的分离、(4)有选择地改废了一些与祭祀无直接关系的节会、乐会、(5)引进起源于西方的仪式（天长节等）。随着宫廷仪式的重新构建，雅乐的演奏也发生了很大的变化。通过比较研究记载了幕末宫廷仪式的《恒例公事录》和明治九年的“年中伶人参勤”（出自式部寮《御沙汰留》）[13]两份资料，可以了解其大致内容。（参看表2）

表2 雅乐与宫廷仪式的变化

日期/资料名(年)	《恒例公事录》	“年中伶人参勤”(1876)
1月1日	元日节会（国栖奏□、舞乐■）	
1月3日		元始祭（○）
1月5日		新年宴会（舞乐■，* 1877年欧洲音乐◎）
1月7日	白马节会（国栖奏□、舞乐■）	
1月16日	踏歌节会（国栖奏□、舞乐■）	
1月19日	舞御览（舞乐■）	
1月30日		孝明天皇例祭（神乐▲+○）
2月上申日	春日祭（东游、倭舞▲+○）	2/1 春日祭（东游▲）
2月11日		纪元节（神乐▲+○） 纪元节宴会（舞乐■→1878年起久米舞）
2月16日		丰受太神宫祈年祭（○）
2月17日		天照皇太神宫祈年祭（○）

（续表）

日期/资料名(年)	《恒例公事录》	"年中伶人参勤"(1876)
2月21日		仁孝天皇例祭(○)
其月不定	御乐始(管弦★)	
3月以下月不定	月次御乐(管弦★)	
3月中午日	石清水临时祭(东游▲・神乐▲+○)	
3月21日		春季祭(○)→1879年起春季皇灵祭(1880年起东游▲+○)
4月	吉田祭(○)	
4月3日		神武天皇例祭(神乐▲+○) 神武天皇御陵祭(○)
4月中酉日	贺茂祭(东游▲+○)	4/15贺茂祭(东游▲)→1877年后民间同
6月15日	祇园临时祭(东游▲・神乐▲・敕乐□+○)	八坂祭(东游▲)→1877年后民间同
8月1日		冰川祭(东游▲,＊1870－73年为神乐)
8月5日	北野临时祭(东游▲・神乐▲+○)	
8月15日	石清水放生会(敕乐□+○)	男山祭(东游▲)→1877年后民间同
9月16日		丰受太神宫神尝祭(○)＊1879年起实施
9月17日		天照皇太神宫神尝祭(○)＊1879年起实施
9月23日		秋季祭(○)→1878年起秋季皇灵祭 (1879年起东游▲+○) 神尝祭(○) 天长节祭典(○)
11月3日		天长节宴会(舞乐■→1876年起演奏欧洲音乐◎)
(新尝祭前一天)	镇魂祭(神乐歌△・大直日歌▲・倭舞▲)	11月22日镇魂祭(神乐歌△)
11月中卯日	新尝祭(神乐歌△・神乐▲)	11月23日新尝祭(神馔神乐▲) 神宫新尝祭(○)
(新尝祭翌日)	丰明节会(国栖奏□、五节舞▲)	
11月下酉日	贺茂临时祭(东游▲、还立御神乐▲+○)	

（续表）

日期/资料名(年)	《恒例公事录》	“年中伶人参勤”(1876)
11、12 月中终甲子日	子祭弹筝仪(《林歌》弹筝)	
12 月 6 日		后桃园院例祭(○)
12 月 12 日		光格天皇例祭(○)
12 月吉日	内侍所临时御神乐(神乐▲)	12/15 贤所临时御神乐(神乐▲)
12 月 31 日		除夜祭(○)

注 1 ■舞乐，□唐乐，★管弦，○神馔奏乐，◎欧洲音乐，▲国风歌舞(神乐、东游、久米舞、倭舞、五节舞等)，△神乐歌。

2 明治 9 年以后的变更点出自《明治天皇记》《雅乐录》《丰原喜秋记》《芝葛镇日记》

从此以后，在新的仪式祭典中，开始更多地启用了国风歌舞。其中，特别以东游、久米舞等代代相承、体现皇室神道的神乐倍受重视。明治初年，在东游和久米舞成为固定演出项目之前，祭典和宴会上多演奏神乐，另外，从明治三年(1870 年)到明治六年(1873 年)，在神社开关山门和神馔供撤时演奏的音乐，也以神乐歌代替了以往的唐乐。相反，幕末之前雅乐的中心曲目是外来的唐乐和高丽乐，而在明治三年十二月确定的撰定曲目(公开演出的曲目)中的分量被削减了[14]。

由于采取了重视神乐的政策并迁都东京，宫廷仪式在东京由明治三年设立的雅乐局(之后的式部寮雅乐课、宫内省式部职乐部)执行，由此带来了雅乐制度的重大变革。其改革主要包括：(1)解除各乐器、曲目的继承权和演奏权、(2)整顿旧有以乐人为中心的传承制度、(3)确定正式演出曲目，制定以此为基础的规范曲谱、(4)乐人定编(其中东京正式任命官员 20 名，西京 15 名)，确定不同的仪式种类的编制和人员、(5)改进和废止及第规则等[15]。

这种改革使得成为宫家和华族的旧堂上的乐家将各家拥有的继承权上交，废除了从平安时代延续下来的宫廷仪式中雅乐演奏的旧习[16]，近代雅乐所有的曲目、乐器、歌物和舞蹈的传承，全部

交由雅乐局的专家集团的伶人(旧乐人)负责。从伶人的角度来说,由于限制近代乐人社会的有关雅乐演奏的复杂的权力关系和身份制度而产生的对音乐实践方面的影响得到了消解,作为明治政府的官员对雅乐的传承负有全部责任。

对于乐人来讲,除了管乐器和舞蹈、打击乐以外,还要掌握弦乐器和歌舞。从明治四年(1871 年)到六年(1873 年)伶人们集中学习了新的乐器和曲目。并且,在明治七年(1874 年)十二月,又被要求掌握“天长节”等起源于西方的新的宫廷仪式的中所必需的西洋音乐[17],近代的雅乐演奏家比其他音乐家更早地接触了多元音乐。此外值得一提的是,在日本国内还只有陆海军队拥有吹奏乐的明治十二年(1879 年),近代的雅乐家们已经先于日本西洋乐界掌握了小提琴和大提琴等管弦乐器的演奏技巧。

三、明治初年的宫廷仪式和雅乐曲目的变化

以上概要性的介绍了从幕府末期到明治维新以后雅乐的变化。如前所述明治十年雅乐局设立后,宫廷仪式中所使用的音乐发生了很大变化。接下来,我们再追溯一下明治初年各乐种在演奏状况方面的发展轨迹。

1 神乐

明治三年到明治六年可以说是“神乐的时代”,特别是在由神祇官创立的新的仪式祭典中更多的使用了神乐。神乐以外其他的国风歌舞均是在中世纪绝迹后于近代复兴的,而神乐通过每年的内侍所临时御神乐的形式,成为惟一长期传承下来的乐种。还有秘曲的传承,成为国风歌舞中最具秘仪性、秘匿性的乐种。翻看歌物师范家绫小路家的门弟录[18]会发现,其朗咏和催马乐除传授给公家之外,还曾根据广泛的需求传授给包括德川治宝[宽政九年(1797 年)传授朗咏、文政四年(1821 年)传授催马乐]及家臣、水

野邦忠[文政九年(1826年)传授朗咏、十三年(1830年)传授催马乐]及家臣、远山景晋[文政八年(1825年)传授催马乐)、高桥景保(文政九年(1826年)传授催马乐]等的武士和僧侣。而神乐歌则是严格地只传授给被允许从事神乐演奏的指定家族的人。

幕末的宫廷仪式中,除十二月的内侍所临时御神乐之外,三月的石清水临时祭、六月的祇园临时祭、八月的北野临时祭、十一月的贺茂临时祭(还立御神乐)和新尝祭也要演奏神乐。其中,石清水临时祭和贺茂临时祭自文化十年、十一年(1827年、1828年)起隔年举行一次,自庆应元年(1865年)起每年举行。而祇园临时祭、北野临时祭的神乐演奏均是从庆应元年开始恢复的。幕末神乐演奏机会虽然有所增加,但各神社临时祭演奏的神乐基本上延续着平安时期的定期仪式规范。而维新后创立的新的仪式祭典在没有任何出典和先例的情况下,通过启用拥有固有起源、体现传承的正统性和秘仪性的神乐,开创了新的祭典形式。另外,神乐在东京举行神乐演奏还需要西京(京都)方乐人东上。

维新后在东京举行的首次神乐表演,是在明治二年(1869年)十一月二十四日于皇居山里举行的新尝祭御拜仪式中,当时举行了没有乐人表演的简易内侍所御神乐演奏[19]。在这之前的十一月九日,东京的神祇官命四迁家传授倭歌与乐人6名(舞人二人、歌、和琴、筚篥、笛子各一人)后进京。十一月十九日,京都乐人迁近陈、多久幸、多久显、多忠寿、安倍季员、山井景顺离开京都进京[20]。倭歌是在镇魂祭演唱的音乐乐种,由于要在于十二月十七日落成的东京神祇官临时神殿举行神殿镇座和镇魂祭[21],这些维新后首批东上的乐人,在东京首先参与了在神祇官临时神殿举行的镇魂祭的演出。十二月十九日,他们又演出了贤所御神乐,自此神乐的表演开始常规化。

到明治三年(1870年),于前一年二月二十八日在恢复在京都举行的神事祈年祭(二月四日)、神武天皇例祭(三月十一日)的夕

御祭典、大宫冰川社的冰川祭（六月十四日）也都开始了神乐的演奏[22]。改历后的明治六年（1873 年）一月二十九日纪元节（神武天皇即位日。明治七年始改为二月十一日）的祭典上规定演奏神乐，这期间取消崩日，也就是神武天皇例祭（明治六年为四月七日）的神乐演出，明治七年开始将这一祭典改为四月三日举行，并表演东游[23]。

另外，明治三年到六年在冰川祭上曾连续演奏神乐。明治七年五月冰川大宫司举行夜神乐，由于人员、经费的负担比较大，申请改为和贺茂神社相同的东游表演。之后，白天改为举行比神乐演出时间短的东游表演[24]。明治八年（1875 年）由于农务繁忙，将例祭的日期改为从六月十四日到八月一日[25]。这些变化的起因都是因为作为镇守新都东京的武国一宫而新近被纳入宫廷仪式的冰川神社提出的减负申请而引起的。

新尝祭在明治元年和二年是由京都的吉田神社宗源殿作为代理神祇官举办的，参加乐人有十名。明治三年十一月二十四日东京的神祇官首次举办神尝祭，由东上的七名乐人演奏了神乐[26]。前面已经讲过神乐演奏权的扩大是设立雅乐局进行改革的要点。雅乐局设立之后，按神乐的大祭、中祭、小祭规模的不同提出了定员和省略演奏法（大祭没有省略）的提案[27]。东上的伶人们最先学习掌握的就是神乐[28]。明治六年（1873 年）五月二十七日由太政官公布一般人民也可以修习神乐，京都的出张雅乐课向伊势神宫的负责音乐的人员传授神乐[29]。但是，长期隐匿在宫中、拥有众多神乐歌的博大的神乐是不容易修习和表演的，因此虽然允许向一般民众传习，却并没有德得到迅速普及。

2 神馔奏乐

如前所述，在祭典当中，神殿大门开闭、神馔供撤之时所演奏的音乐，自明治三年到六年底以神乐歌代替了以往的唐乐。这里将要探讨的是这--时期前后神馔奏乐的变化。

明治元年(1868)神祇官在京都的河东操练场举办了楠中将祭典(五月二十五日)、春来战死者祭典(七月十日)、护良亲王神灵祭典(七月二十三日)等前所未有的新型祭典。当时,请神和送神时演奏了《壹越调音取》、《贺殿急》和《武德乐》,在供馔和撤馔时演奏了《十天乐》、《胡饮酒》等唐乐曲,而神乐歌则完全不在其列[30]。与此相同,从东幸到还幸后十二月二十五日在紫宸殿举行的孝明天皇三年祭的神馔奏乐和十二月二十三日到二十五日在泉涌寺举行祭典时演奏的都是唐乐[31]。

在东京,明治二年(1869)六月二十八日神祇官行幸、御拜时,请神演奏的是《五常乐急》、供神馔演奏的是《万岁乐》、撤神馔演奏的是《庆德》[32]。乐人东上后在十二月十七日举行的神祇官神殿落成镇座祭中,如前所述在神殿镇座和供神馔时演奏了《十天乐》、撤神馔时演奏了《武德乐》,在之后的镇魂祭中,供撤神馔时演奏的是神乐歌和大直日歌、倭歌[33]。但是,镇魂祭原本就是使用神乐歌、大直日歌和倭歌的祭典,之后的孝明天皇祭(十二月二十五日)、明治三年(1870)一月三日神祇官行幸在开闭门、供撤神馔时演奏的还是唐乐。

明治三年二月四日在祈年祭的神馔供撤时首次演奏了催马乐(曲目不明),三月十一日的神武天皇例祭上首次演唱了神乐歌《志都也》和《礒等》[34]。虽然发生这种变化的理由没有明示,但是可以理解为通过以拥有固有起源的歌谣来代替外来的法会中常用的唐乐,从音律上拂去耳熟能详的佛教祭祀的记忆,从而呈现新的神道祭祀的空间。在八月十五日的石清水中秋祭(旧放生会)上敕乐演奏减少到只有起调和《长庆子》,取而代之的是神乐和神馔神乐《币》、《志都也》、《礒等》、《早歌》的演奏,九月二十二日的天长节祭典中也演唱了神乐歌[35]。明治三年十二月十五日由诸陵寮向神祇官建议在山陵祭典上演奏与神祇官诸祭典相同的音乐,从下一个孝明天皇祭开始改为演出神乐歌获批准[36]。

自此，神馔供撤时演奏的音乐由唐乐改为神乐歌（祈年祭为催马乐），而在神祇官殿于明治三年二月和三月举行的祈年祭和神武天皇例祭则同时成为新的仪式祭典的神乐演奏的开端。祈年祭和神武天皇例祭是明治四年十月二十九日的颁布的"四时祭典定则"中规定天皇亲祭大祭。

神馔供撤时的神乐歌表演一直延续到明治六年底，由八名伶人（和琴、笛子、筚篥个一名）演唱采物歌《币》和小前张《志都也》和《礒等》，自明治七年一月三十日的孝明天皇祭始又改为演奏唐乐[37]。修正的理由虽不明了，但可以认为：在此之前伶人的新曲目修习基本完成和明治六年十二月二十八日唐乐和高丽乐的撰定谱完成具有一定的影响。但是，当时神祇官和神祇省已不存在，新的仪式祭典由式部寮管理下作为宫廷祭祀举行。在推动神佛分离的明治三、四年，以当时的理论可推断根据起源区分固有和外来的意义似乎已经失去。

3 东游、九米舞

东游和九米舞是为数不多的拥有固有起源的国风歌舞。都曾经是地区艺能、部族艺能，随着保有它的集团的隶属变化成为宫廷仪式，华丽的舞蹈和装束使其具有与神秘的神乐相异的隆重和公开性。如前所述，东游和九米舞都是经历了中世纪的失传后于近代复兴的。

幕末的宫廷祭典，如春日祭（二月）、石清水临时祭（三月）、贺茂祭（四月）、祇园临时祭（六月）、北野临时祭（八月）、贺茂临时祭（十一月）等，都要举行东游表演。在东京的正式祭典中，首次表演东游是在明治五年（1872）的天长节庆祝宴会上，当时是与舞乐同时表演的[38]。

如在神乐部分所述，明治七年以后，神武天皇例祭和冰川祭的举行成为惯例。明治十一年（1878）六月规定举行春秋两季的皇灵祭和神殿祭，明治十二年秋季以后，在这两个祭典中也开始表演

东游了。另外,在宫廷祭典之外,明治十五年(1882)十一月四日的皇典讲究所的开校祭上也请了十名伶人表演东游[39]。

九米舞原本是在大尝祭丰明节会上表演的乐种,文政元年(1818)复兴后也只留下嘉永元年(1848)在孝明天皇的大尝祭丰明节会上和国栖奏、吉志舞、大歌同台演奏的记载[40]。

在东京的首次上演是在明治四年(1871)十一月十八日的大尝祭丰明节会上与舞乐和国栖奏同台演出[41]。此后,明治十一年(1878)二月规定了宫廷三大节宴会的表演曲目,在纪元节宴会上以体现神武东征的久米舞代替了舞乐,并在之后每年举行一次,直到战后纪元节被取消为止。原本是只在数十年才举行一次的大尝祭上表演的久米舞,对于明治时期到战前的昭和时期的雅乐来说,是象征着一个"特殊的时代"的乐种。

4 舞乐

在幕末的宫廷祭典中,每年正月的三节会(元旦节会、白马节会、踏歌节会)和舞御览都要动员所有的三方乐人隆重举行,此外还不定期的举行其他一些小规模的小御所舞乐[42]。明治维新以后,在一些招待外国人的宴会和一般开放设施也进行舞乐表演。

明治二年七月当时的英国王子爱丁堡公爵阿尔弗莱德访日时,对方希望在国宾招待仪式上表演有"皇过第一礼典"之称的舞乐。但是,当时乐人还没有东上,东京只有红叶山乐人,而且舞台和服装也来不及调集,所以没有满足英方的愿望[43]。雅乐局成立后,舞乐在东京上演得比神乐要晚,在明治四年(1871)的大尝祭丰明节会(十一月十八日)上进行了划时代的《万岁乐》《太平乐》的演出[44]。明治5年,在首次一月十五日的新年宴会上进行了舞乐表演并形成惯例(只有明治十年时表演的欧洲乐,即西洋音乐)。十一月三日的天长节宴会也是至明治九年(1876)首次表演欧洲乐以前从明治五年到八年一直进行舞乐表演。明治六年,纪元节宴会也开始了舞乐的表演。

自此由于在东京上演舞乐成为了可能，从明治五年（1872）开始，在宫廷以外的宴会上表演舞乐的机会增多，同年一月十一日文部省在开成学校宴请外国教师时和十月十八日在延辽馆以国宾礼仪款待俄罗斯王子阿里克斯大公时都进行了舞乐表演[45]。另外，同年八月二十一日应神田社邀请在大型祭典仪式上也进行了舞乐表演[46]。

在幕末的宫廷仪式中，只有舞御览是允许一般民众观看的[47]。舞御览本身所具有的适宜公开表演和宴请气氛的特性，使之在近代与始于明治十二年（1879）的在雅乐稽古所举行的春秋两季舞乐例行大演习[48]及明治10年代的在博物馆（明治十四年会址从山下御门内移直上野）和上野公园举行的第一、二届国内劝业博览会上的舞乐演出等宫廷祭典以外的公开活动结合在一起。与无法传播到宫外的在宫廷祭祀中上演的固有歌舞形成鲜明对照，舞乐通过这些活动在明治时期的东京奏响，紧紧抓住了闻讯而来的人们的视线。幕末之前，关东地区只有在德川家的周年法会上才能上演的雅乐，直到明治时期人们才得以初见其庐山真面目。这件事本身就让人们强烈地感受到天皇东下带来的改变。

值得一提的是，在博览会上进行舞乐表演始于京都。明治六年（1873）京都博览会期间，京都出张雅乐课计划并实施了面向国内外宾客的为期50天的雅乐公演[49]。明治五年以来，京都博览会每次都从式部寮雅乐课借出一套雅乐乐器作为展示[50]，舞乐的演出很可能与展出有很大的关系。总之，舞乐公演与京都艺妓表演的都舞蹈和鸭川舞一起作为与明治初年京都的地区振兴相关的独特业绩值得留在人们的记忆里。

5 管弦

管弦是以唐乐曲为基础，不作舞蹈设计，只在管乐器和打击乐器中加入弦乐器（筝、琵琶）并配以催马乐和朗咏等歌物在室内演奏的形式。幕末的宫廷祭典中，三月在小御所举行的御乐始和月

次乐会上都要表演管弦。现在,管弦相对于舞乐来说是“没有伴舞只加以弦乐器在室内演奏的合奏形式”。其实,宫中的管弦本来是天皇、宫家、堂上公家以自娱自乐为目的举行的表演。与以乐人为主体进行公开表演并让人们欣赏的舞乐的表演习惯完全不同。而这一点往往容易被遗忘。在演奏御乐始时,乐人坐在小御所外的打板上负责三管和打物的演奏,更多的是作为配角参与合奏[51]。

除例行的祭典活动以外,在大尝祭、元服和立后等祭典时,作为“御游”也有演奏管弦的习惯。以摄关家为首的堂上公家为在这样的正式场合表演管弦,平时不断练习之外还在自己家里定期举办月会。由于应邀参加这样的乐会时需要参加合奏,所以住在京都的乐人们对于自己专长的乐器之外还要接受弦乐器和歌物的训练[52]。

东京再幸前的明治二年一月二十七日举行的明治天皇与代始虽然没有天皇自己的表演,却是堂上公家参与管弦演出的最后一次宫廷祭典[53]。近代的宫廷祭典中,这种由天皇以下亲自参与演奏的音乐活动已然销声匿迹,管弦作为一种合奏形式由伶人们继承在公开的场所进行演奏。

由伶人演奏的管弦以公开表演的形式首次出现是在明治十一年十二月十日举行的雅乐稽古所的开业仪式上。这一天演奏的曲目由平调(HO 音为基调的调子)组成,由催马乐《伊势海》、《五常乐集》、朗咏《嘉辰》、《庆德》,加上琵琶和筝各 3 人共 16 名伶人著当时的礼服(frock coat)进行演奏[54]。当时的乐器配置和座位顺序虽然没有记载,但是面向蜂拥至雅乐稽古所的逾千名听众演奏的管弦应该与天皇作为主办者观看的在小御所演奏的御乐始的空间布局不可同日而语。这应该就是近代音乐会形式的管弦的渊源。

此后,管弦作为宫中佐餐音乐并经常在博物馆等场所进行公开演奏,相对于户外上演的舞乐而言,管弦则作为在室内进行的纯音乐的合奏形式广为人之。

结束语——雅乐的固有性和近代雅乐的普及

明治维新后，由于在神祇官创建新的仪式祭典的过程中，产生的各种各样的因素使幕末宫廷祭典中的雅乐表演习俗发生了乐种的变化和传承制度的改革，由此，雅乐发展成为既服务于近代宫廷仪式，又通过公开演奏得到了普及的音乐形式。以下，就其改变的焦点，也就是雅乐的起源和固有性的问题以及雅乐的普及和之后的发展进行一下总结。

明治十一年（1878）式部寮接受了驻法国临时公使中野建明通过巴黎万国博览会事务局提出的申请，携雅乐乐器一套、乐谱九卷、舞乐图额十三页以及雅乐概论《日本雅乐概辩》首次参展[55]。式部寮已于明治九年（1876）二月开始命饭田年平等考察雅乐各乐种的起源[56]，《日本雅乐概辩》是较早将雅乐的概要分为音律、历史、形式、乐谱、乐器几个部分向海外介绍的书籍。有关唐乐和高丽乐是《日本雅乐概辩》的“乐因部”的部分是这样的记述的：

“唐传高丽传之乐是最早传入我国的。允恭天皇时期有八十名百济乐人来日，推古天皇时期尊吴人味摩之为世伎乐之师传授其伎，后文武天皇、元明天皇、圣武天皇、孝谦天皇数代与唐交往频繁，为唐乐传入鼎盛时期。自天武天皇时始，他邦之乐于我国盛行。随之，创作新曲、改编外来之乐、在我国制造乐器。今相传之所如承和乐以下数曲，概改编及新作，唐以前相传之乐维持原貌的所剩无几。而新选之中，醍醐天皇以后新作的作品甚少。传来之乐如此由他邦相传至今，皆悉为我国之乐，由此自中古以来习惯称之为唐传高丽传。（略）”

如文中所述，与重视起源的固有性，尊崇以神乐为首的国风歌舞的明治初年不同，将外来的唐乐和高丽乐也称为“现今皆悉为我国之乐”。将唐乐和高丽乐纳为“日本音乐”的理论被明治二十

六年(1893)东京音乐学校送往芝加哥哥伦布博览会参展的上真行的英文版雅乐概论[57]所继承。

鉴于传承的改观、改变、绝迹和复兴、创新等因素,音乐作为再现艺术其固有性绝非单从起源能够说明的。松平定信曾在《俗乐问答》中提到:"有人认为我朝没有雅乐,怎么会没有雅乐呢?神乐东游之类就是我朝的雅乐。只是天子御用的音乐本来就不会传给普通人"。就此,自称是四迁、迁、东仪、安倍、丰、山井各家门人的尾张的水野雅风在文化十一年(1814)提出反对意见:"东游在近来改编的神乐中,与古谱有很多不同的地方",也不无道理[58]。

但是,明治四年(1871)十月二十九日神祇省与《四时祭典定则》同时呈报的《地方祭典定则》均无音乐相关记述,明治八年(1875)四月十三日式部寮制定的《神社祭式》中"奏乐"的部分也只有这样的记述"如果不能领会神官奏乐的精髓演奏,可以演奏一社相传的神乐歌,省略也无妨。"[59]。为培养神职官员的而设置的皇典讲究所开设雅乐(唐乐)教学始于明治十六年(1883),东仪俊慰(筚篥)、山井景顺(笛子)、丰喜秋(笙)三人每周三天作为作业部音乐科特约讲师教授三管和保育唱歌[60]。明治十七年(1884)的大阪雅亮会、明治二十年(1887)的东京小野雅乐会等以在野的旧乐人为核心的民间雅乐团体成立,明治三十年代以后,以宫内省乐师为讲师的各地神社及神职会等主办的雅乐讲习会在全国盛行[61]。明治三十四年(1901)应台湾总督之邀派遣六名雅乐师赴台参加十月二十七日举行的台湾神社镇座仪式和第二天的大祭[62]。这应该是宫内省乐师首次赴海外演奏。

以再编后的宫廷祭典和公开演出为两翼,雅乐走上了近代发展之路。从此,雅乐迅速普及至全国各地的神社祭祀活动,经过20世纪以后的漫长发展之路,其"神道音乐"的本质广泛地得到了肯定。

注释：

[1] 雅乐一词原本是相对于俗乐而言有“雅正之乐”的意思，在日本特指大宝令规定收入雅乐寮的音乐乐种及符合其标准的音乐。今天，人们依据雅乐的起源和音乐样式的不同，大多以（一）拥有固有起源的国风歌舞（神乐、东游、九米舞、倭舞等）；（二）从朝鲜半岛及中国大陆传来的外来歌舞（唐乐、高丽乐）；（三）平安时代产生的歌曲（催马乐、朗咏）等三大类别加以解释。（蒲生乡昭执笔的《雅乐概说》小野亮哉兼修、东仪信太郎代表执笔者《雅乐事典》音乐之友社 1989 年等）。本论所使用的“雅乐”这一称谓是指近代以来这一类音乐乐种的集合体。

[2] 寺内直子《近代雅乐的“普遍化”——近卫直磨的业绩》（神户大学《国际文化研究》十二号、1999 年）《20 世纪雅乐的节拍和分段的变化—录音和邦乐调查挂的五线谱》（同十七号、2002 年）斯蒂文·G.尼尔松、阿兰·马烈德、远藤彻、寺内直子、笔者在日本音乐学会创立五十周年纪念国际圆桌大会发表的《雅乐和雅乐研究的二十世纪》(2002 年 11 月 3 日、静冈。英文报告书 Musicology and Globalization. Tokyo：The Musicological Society of Japan，2004，pp. 72 －86）等。

[3] 拙稿《幕末宫廷仪式中的雅乐——以“公事录”为线索》（《昭和音乐大学研究纪要》十五、1996 年）、《明治三年雅乐局设置前后》（《昭和音乐大学研究纪要》十八、1999 年）、《近代雅乐制度研究—以战前的宫内省式部职乐部为中心》（科研报告书、2001 年）。

[4] 第一个研究三方乐所、三方及第等近代独特的雅乐制度和雅乐再兴的状况的人是平出久雄。主要研究成果有《德川时代雅乐家的经济一断面（1）－（3）——德川幕府给予雅乐家的庇护》（《历史和国文学》二十二卷三·六号、二十三卷一号、1940 年）《德川幕府雅乐家的经济一断面（上）—皇室给予雅乐家的庇护》（《东洋音乐研究》二卷二号·三号、1940 年·1941 年）、《雅乐相承系谱》（《音乐大事典》平凡社、1956 年、改定版为《日本音乐大事典》平凡社、

1989年所收)、《江户时代的宫廷音乐复兴备忘录——关于催马乐、东游、久米舞》(《乐道》212-215号、1959年)。

[5] 南谷美保《安土桃山时代的雅乐乐人——有关三方乐所的成立的考察》(《四天王寺国际佛教大学短期大学部纪要》三十、1989年)。三方乐所是为了弥补京方乐人的不足,将一部分天王寺方乐人和南都方乐人迁往京都成立的。由平时居住京都、负责日常朝仪音乐的乐家(核心的三方乐所)和平时在天王寺、南都居住、上演舞乐时进京的乐家(扩大型的三方乐所)组成,接受乐所奉行四迁家的支配,由三方派人担任老分、年番等诸职维持运营。

[6] 有关近代的朝仪复兴,米田雄介《朝仪的复兴》(过达也编《日本的近代二·天皇与将军》中央公论社、1991年)、藤田觉《近世政治史和天皇》吉川弘文馆、1999年等。

[7] 《孝明天皇纪》。从《孝明天皇纪》追溯孝明天皇(1831-1866)的音乐历,天保九年(1838)开始出现御前管弦的记事,嘉永元年(1848)五月二十日举行了代始的御乐始(宫中每年首次举行的由天皇主办的乐会)。正式的练习举行过这样几次:嘉永三年(1850)六月一日的御筝始(由四迁公绩传授)、安政二年(1855)三月二十七日郢曲稽古始(由绫小路有长传授神乐歌、催马乐、朗咏)文久元年(1861)八月二十三日御笙始(由过则正传授)

[8] 从堂上的角度看待雅乐演奏,其中时代追溯部分参照松泽克行的《近卫基熙和音乐》(《游艺文化和传统》吉川弘文馆、2002年)等。定期的长时间为天皇服务的乐会是重要的交流机会。另外,在宫中和堂上诸家举行的练习和乐会也会招来居住京都的地下乐人作为示范者和合奏对象参与演奏。幕末,居住京都的天王寺方乐人筚篥演奏家东仪文均(1811-1873)所著的《乐所日记》(国立国会图书馆藏)中多次出现参加堂上各家乐会的记载。

[9] 绫小路俊资《御神乐记》(天理大学附属图书馆藏绫小路家旧藏乐书)中经常出现光格天皇演奏笛子(神乐笛)的记录。孝明天皇的和琴首演是在文久元年(1861)十一月二十七日开始的内侍所三个夜御神乐,以后成为惯例。(《孝明天皇纪》)。

[10] 小川朝子《近代幕府礼仪和三方乐所》(今谷明、高埜利彦编《中

近代国家与宗教》岩田书院、1998 年)。

[11] 南谷美保《江户时代的三方乐所乐人与三方及第——对《乐所日记》的研究——》(《四天王寺国际佛教大学短期大学部纪要》三十七、1997 年)。

[12] 福井久藏《诸大名的学术和文艺的研究》厚生阁、1937 年、西山松之助《家元的研究》校仓书房、1959 年。

[13]《恒例公事录》、《御沙汰留》均为宫内厅书陵部藏。《年中伶人参勤》是式部寮雅乐课,以及京都的住外雅乐课掌管的,一年中演奏机会和音乐曲目一览。明治九年时,都城内各神社的祭祀活动都由出张雅乐课派遣伶人参加演奏,明治十年(1877)十月三十一日住外雅乐课废除后,改为只有在先帝祭陵所的演奏和伊势神宫的神尝祭的演奏,并且,是由东京派伶人参与演出。

[14]《太政类典》第一编四十六卷"雅乐"九十六条。根据其内容,近代雅乐的规范谱《明治撰定谱》于明治九年成稿,明治十二年(1879)维新之后,为修正改革过度的部分进行了追加撰定,明治十二年(1888)追加的《明治撰定谱》成稿,至此,近代雅乐的传承曲目基本在幕末得到恢复。

[15] 拙稿《明治三年雅乐局设立前后》。

[16] 宫廷祭典当中的演奏惯例虽被废除,但是始于明治十六年(1883)的英照皇太后的管弦听闻(又称青山御乐)是将幕末之前由天皇主办的宫廷音乐会,以非公开的由皇太后或皇后主办的形式延续,其后的昭宪皇后和贞明皇后将此继续下来。明治二十年代之前,曾经养育过生于明治十二年的皇太子明宫嘉仁亲王的中山忠能邸(明治十八年以后为青山御所)曾每月举行一次乐会(《雅乐录》明知十四年十三号、十六年五号、十八年六号、十九年十八号、二十年八号)。明治前期,宫家和华族的宅邸还经常举行乐会,也邀请伶人(特别是旧京方乐人)。明治二十二年(1889)六月二十二日,三条实美、久我建通、正亲町实德、岩仓具纲、锅岛直大、东久世通禧、大原重朝、园池公静、绫小路有良等华族结成雅乐团体"丝竹会",通过就堂上演奏保留了雅乐的传统(《明治天皇纪》)。

[17] 有关明治雅乐家兼修西洋音乐部分,参照拙著《十九世纪日本队西洋音乐的接纳》(多贺出版)、1993年。

[18] 绫小路俊资、有长的《门弟录》(宽政六年－天保四年、天理大学附属天理图书馆藏绫小路家旧藏乐书)。水野忠邦和远山景晋也接受和歌讲颂的传授(文政十一年、九年)。

[19]《公文录》明治二年十月神祇官伺。其中有"只举行简化的仪式而不邀供奉中乐人"的记载,估计只由东上华族中的神乐御人演奏。

[20] 东仪文均《乐所日记》。雅乐局设立之前,东上乐人的情况如下:明治二年十一月,多久显(筚篥)、多忠寿(笛子、和琴)、迁近陈(笙、舞)山井景顺(笛子)、安倍季员(筚篥、人长舞)、多久幸(筚篥)。

明治三年三月,多久腆(筚篥)、多忠克(笛子)、多忠廉(笙)、(与多久显、多忠寿、多久幸交替)。六月,多久随(笙、和琴)。闰十月 ,多忠贺(笛子)。十一月 东仪文均(筚篥)、多忠寿、东仪季熙(筚篥)(以上为二十二日发令)奥行业(笛子)、东有秋(笙)、迁高节(笙)、芝葛镇(笛子)、林广守(笙)、东仪季芳(筚篥)、薗广道(笙)、丰喜秋(笙)(以上为二十四日发令)

[21]《公文录》明治二年十二月神祇官伺。在神殿镇座的神馔奏乐为唐乐(壹越调《十天乐》《武德乐》)、镇魂祭上演奏了神乐歌(除《阿知女》之外没有记载。镇魂祭神乐歌)、大直日歌、倭歌(没有关于演奏者的记载)。镇魂祭是每年新尝祭的前一天举行的祭典。乐人们到达东京的日期没有记载,从京都出发的日期和《公文录》的记载来看,乐人并不参与新尝祭御拜的活动,神祇官临时神殿镇座祭是他们在东京的首次演奏。

[22]《文公录》明治三年二月、三月、五月神祇官伺。明治三年冰川祭中华族五人和乐人五人参加了首次神乐演奏(宫内厅书陵部藏《冰川祭记 明治三年》)。其分工为:笛子—山井景顺、筚篥—绫小路有良、和琴—四迁公贺、本拍子—慈光寺有仲、末拍子—大原重朝、付歌—东园基爱、多久腆、多忠克、多忠廉、人长—安倍季员。

[23]《明治天皇纪》。

[24]《公文录》明治七年五月式部寮伺。

[25]《公文录》明治八年三月式部寮伺。

[26] 神祇官《新尝祭 明治元年》《新尝祭 明治二年》《新尝祭 明治三年》(宫内厅书陵部藏)。明治三年的分工为:本拍子—多久腆、末拍子—多忠克、付歌—多忠贺、多忠廉、笛子—山井景顺、筚篥—安倍季员、和琴—多久随。

[27] 式部寮《御沙汰留》明治三年。神乐的定员为大祭十九人、中祭十三人、小祭十人。明治八年贤所御神乐的参勤人数为二十四人(《御沙汰留》)。

[28] 明治四年二月三日神乐歌、三月二十日神乐和琴和人长舞开始传授(丰氏本家藏《丰原喜秋记》、微缩胶卷藏于上野学园日本音乐资料室)。丰喜秋(1848 - 1920)是专门演奏笙的京方乐人。

[29] 嶋津宣史《神宫祭祀的雅乐引进》(《神道宗教》一六一号、1995年)。三管曾有过外出传授的记录,而神乐只有在雅乐稽古所传授的才能得到承认。因此,明治十一年八月群马县榛名山旧神官六名乐人上京,寄宿在丰喜秋处,在雅乐稽古所接受神乐的传授(《雅乐录》明治十一年四十九号)。

[30]《公文录》明治元年神祇官伺。

[31] 东仪文均《乐所日记》。

[32]《公文录》明治二年六月神祇官伺。关西乐人东上之前的东京的演奏继明治元年东幸后一直都是由红叶山乐人担任的。据旧红叶山乐人山井景安的履历来看,明治二年二月四日上任,同年七月八日颁布辩官管理命令。

[33] 注(21)。

[34]《公文录》明治三年二月、三月神祇官伺。天理大学附属天理图书馆、绫小路家旧藏乐书中收录的《鸟名字舞歌》(写本一册)末尾这样写道"自古日本乐就有御神乐大和舞东游催马鸟名字的乐制则此一也,传至春日申候也同哥/明治三年三月记之 蜷川式胤"。当时可能对于古乐进行了一定的考察。

[35]《公文录》明治三年八月、九月神祇官伺。

[36]《公文录》明治三年十二月神祇官伺。

[37]"御命是迄神馔供撤之时神乐歌奉仕之处自今改为奏乐 仰出"

(《丰原喜秋记》。)但是,神馔供撤原本使用神乐歌的镇魂祭河新尝祭没有改变。之后,宫廷祭祀中的神馔供撤时演奏的音乐在明治四十四年十二月根据祭典不同确定了不同的曲目,直到大正时期镇魂祭和新尝祭以外全部演奏唐乐。昭和三年(1928)一月一日起,大祭和中祭再次改为演奏神乐歌(曲目为《榊》《早韩神》)(宫内厅书陵部藏《雅乐录》追加部分之三)。战后仍得到沿袭。

[38]《明治天皇纪》。

[39]《雅乐录》(宫内厅书陵部藏)明治十五年三十七号。

[40]《孝明天皇纪》。

[41]《公文录》明治四年大尝祭杂记及《明治天皇纪》。

[42] 例如,元治元年三月九日进宫的将军家茂以下从略陪览舞乐(《孝明天皇纪》)。

[43] 塚原前揭书。

[44] 但是,这之前的十月二十二日到二十四日宴请旧藩华族时舞乐是在皇居的能舞台表演的,曲目是《陵王》《落尊》(《明治天皇纪》《丰原喜秋记》)。

[45] 丰喜秋《丰原喜秋记》及塚原前揭书。

[46] 东仪文均《乐所日记》。

[47] 下桥敬长《幕末的宫廷》平凡社、1979年。

[48] 公开饭田桥富士见町的雅乐稽古所教习的所有曲目的活动。明治十一年十二月十日、十一日在雅乐稽古所修缮落成开业仪式上首次进行公开演奏。以此为契机,从明治十二年开始,分春秋两次每次三天举行(明治十三年起改为两天)。是现在春秋举行的乐部演奏会的起源。

[49]《公文录》明治六年式部寮伺。式部寮向正院提出申请将会场定在九门内的元一条家,入场券为一元。申请获准但上演业绩不详。有关京都博览会中的舞乐演出,山住正已的《雅乐与天皇制》(《历史评论》六零二号、2000年)也有提及。

[50]《雅乐录》明治十六年四号。

[51]《恒例公事录》。

[52] 例如,东仪文均于庆应二年五月二十七日在菊亭家接受《苏合

香》的琵琶传授，自庆应三年七月二十七日在绫小路家接受催马乐的传授（东仪文均《乐所日记》）。

[53]《明治天皇纪》、东仪文均《乐所日记》。

[54]《雅乐录》明治十一年三十五号。而且，这一天上演的舞乐《万岁乐》、《贵德》是加入了筝和琵琶的管弦舞乐。详细内容参见拙稿《明治十一年的式部寮雅乐课》（《东京艺术大学音乐学部纪要》二十九集、2004年）。

[55]东京国立博物馆藏。除例言外，由乐律部、乐因部、乐式部、谱字部、用器部五个部分组成。式部寮将成稿的《日本雅乐概辩》译成英文准备追加邮寄到法国（《雅乐录》明治十一年二十二号）。据克拉拉·惠特尼的《克拉拉明治日记》（讲谈社、1976年）记载，英文翻译是当时与式部寮有些交往的泷村小太郎（德川家达的家令），印刷出的小册子送到了巴黎，但未见英译版。宫内厅书陵部藏有与之一起参展的各乐器的乐谱（卷子本九轴）也被冠以《日本雅乐概辩》之名。

[56]《御沙汰留》。

[57] Ue Sanemichi, A General Sketch of the Gagaku（东京艺术大学附属图书馆藏）。上真行（1851－1937）是京都的南都方乐人。在乐部工作的同时还在东京音乐学校长期从事教学。

[58]《俗乐问答》（天理大学附属天理图书馆藏、绫小路家旧藏乐书）。

[59]《法令全书》。

[60]《丰原喜秋记》。保育唱歌是明治十年代伶人们创作的雅乐风格的歌唱形式。以明治十年为东京女子师范学校附属幼稚园开业仪式而创作的《风车》、《冬燕居》为契机，之后又创作了约百首歌曲。

[61]《芝葛镇日记》（天理大学附属天理图书馆藏《芝家日记集》所收）从《丰原喜秋记》的记载中可窥见端倪。芝葛镇（1849－1918）旧南都方乐人。式部寮欧洲音乐传习的领袖，后任乐长。明治三十八年（1905）的《全国神职会会报》七零号刊载了埼玉县山口正与的文章《期待雅乐的普及》。

[62]《雅乐录》明治三十四年十六号。

论京剧音乐与日本歌舞伎音乐的艺术特征*

一、引　论

中日两国上千年“一衣带水”友好往来与文化交流的历史，渊远流长。早在《后汉书·东夷传》中即有：“光武中元二年，倭奴国奉贡朝贺，光武赐以印绶”的记载，日本国也出土了中国皇帝赐给的金印，佐证了中国古文献记述的史实。始自公元七世纪初，日本皇廷派出的遣隋、遣唐使，规模之大、历史之久、成果之丰为后世所惊叹；唐代扬州高僧鉴真，不畏艰险、远离故土、东渡扶桑传播佛法以及中华文化的精神，千百年来激励着众多的莘莘学子；阿倍仲麻吕与李白等唐代文人们的友谊也早已传为千年的佳话；近百年来，我国通过日本学习西欧先进的科学技术和进步的思想文化也是历史的事实。但是，也有人认为：“随着中日交往的频繁，彼此间的误解也在增加，或者说难以相互理解。”[1]的确，在交流的过程中加深彼此之间的理解是十分重要的。然而，理解的基础则是真正深入地了解与认识。

如果不对日本戏曲进行深入地认识与研究，就不可能正确理解日本戏曲中所蕴涵着的深层次的文化思想意识、传统价值和所具有的现实意义；也不会真正理解日本为什么会产生这般风格特征及内容的戏曲艺术形式；为什么会得到发展和受到日本人民的

---

* 载《云南艺术学院学报》2002年第1期。

喜爱。相反，也许会从对日本戏曲表面肤浅的了解中，臆拟一些不欠妥的说法，或从中国文化的审美角度评判日本戏曲的真、善、美。所以，理解必须要建立在充分认识与研究的基础上，而且，要达到相互交流、相互借鉴的目的，还必须是相互双向的认识研究，知己知彼，以至达到理解。这样，才不至于交往越频繁，误解越多。

京剧与日本歌舞伎，都是两国称之为“国粹”、“国宝”的民族艺术形式，是中日两国最具代表性的传统古典戏曲之一；都是在继承民族传统戏曲艺术的基础上发展起来的一种艺术形式；并都与各自上千年悠久历史与文化传统一脉相承；都直接继承了各自民族传统戏曲文化的精华；都是在受到各种民间艺术的滋养，得到民众的欣赏和支持，在经济与文化发达的京华之地兴盛、繁荣起来的艺术形式；都具有丰富深厚的文化内涵和多姿多彩的艺术魅力。京剧音乐与日本歌舞伎音乐是展示这两种戏曲艺术风采的主要表现手段，它融入两种戏曲艺术之中，是京剧与日本歌舞伎中不可缺少的重要组成部分。

二、以唱腔为中心的京剧音乐与伴奏乐为主的日本歌舞伎音乐

中国京剧音乐与京剧剧本文学、表演、舞台美术、服装等，紧密、有机地结合在一起，构成了完整、系统的京剧艺术形式。京剧音乐是京剧艺术的根本与基础。京剧音乐的唱腔、念白、曲牌、打击乐等四大部分，融入贯穿于京剧艺术的全部过程之中。其中，京剧唱腔更是居于十分重要的位置。以剧中角色演员自唱自演表现剧情内容的艺术形式，不仅是中国戏曲艺术的一大特征，也是京剧艺术的主要特征。演员的“唱”是京剧艺术极为重要的表现手段。因此，当论及京剧音乐时，自然是以唱腔为首先。

当我们论及京剧艺术形成发展的历程时，往往首先谈到的是声腔艺术的形成和发展情况，会如数家珍地从昆、弋两腔的相互竞

争，魏长生对“秦腔”艺术的革新，取“京腔”而代之，叙述到高朗亭“三庆”等徽班进京，汉调入京、皮簧腔结合等。我们在区分京剧流派时，也主要以其唱腔的风格特征为标准。也就是说，唱腔不仅在京剧音乐中占有主导地位，而且，在整个京剧艺术的形成、发展过程中也占有极其特殊、重要的位置。我们经常无论是言及京剧演员们重视“吊嗓”、“唱技”的磨练，或者是民众侧头闭目“听戏”的上瘾，都主要针对的是“唱的功夫”，是就唱腔发表的议论与感叹。在欣赏京剧演出和经常就演员“唱、念、做、打、舞”的演技功夫进行评价时，更多的也是注重评价他们在唱腔、念白方面的长短、得失及水准。例如，评价程长庚嗓音宽亮高亢，刚柔相济，唱腔细腻、华美、流畅、健朗；称梅兰芳嗓音宽亮纯正，唱腔采众家之长，更创具有中正平和、古典韵味美的“梅派”风格唱腔；言周信芳的唱腔、念白是咬字清晰有力，富于节奏感，唱、念都具有古朴、雅致的韵味等等，都无一不是把唱腔放置于首位。唱腔成为他们各自主要的表现、表演的标志，也是区别各自流派的主要标志。他们在长期的艺术实践中，依据各自不同的“本钱”条件，组织与其相适应的唱腔曲调，运用切合实际的吐字、行腔、唱法技巧，形成了异采纷呈的艺术风貌，并为广大的民众、欣赏者所接受、认可与熟悉。

事实上，京剧艺术发展至今天，的确已经形成了以“唱”为中心的艺术风貌。虽然也有象《三岔口》、《雁荡山》、《恶虎村》等许多偏于“打”的“武戏”；象《天女散花》、《贵妃醉酒》等那种重于“舞”与“做”的“舞戏”。但是，综观京剧的剧目，主要还是以“唱”的剧目为主。无论是传统剧目，还是现代剧目，其主要表演形式还是通过角色的扮演者，唱出剧中人物的丰富思想感情，唱出剧情的来龙去脉，唱出一个故事。即使是所谓的武生戏，虽然打得热闹，场面火暴，但是，能给人留下印象的，为人们常称道的仍然是他们的唱念。例如，武生泰斗杨小楼在“做”、“打”、“舞”中，堪称招招有绝活。但是，从“在《水帘洞》中，未曾出场的一句‘开山了’气

足、响亮,立刻赢得一个兜底的满堂彩”、“杨小楼技艺轰动津门,十天后大街小巷的戏迷、票友俱都以能学杨小楼先生戏中唱念为荣。什么《艳阳楼》的‘闪开了!’《落马湖》的西皮导板‘明月芦花信飘渺’”[2]等评价来看,都还是就唱念而发表的感叹。我们完全可以这样认为:京剧艺术走向成熟与完善的过程,也就是各种京剧声腔艺术逐渐成熟、定型的过程。长期以来,专业的京剧演员以能够把某一流派唱腔的“唱的神韵”学到家,作为艺术的追求目标;“票友”们则以能够会唱几段“程派”、“梅派”或“盖派”等风格韵味的唱腔而感到自豪与欣慰。台上“唱戏”与台下“听戏”形成了京剧艺术演员与观众交流的中心。“唱戏”和“听戏”成了“赏戏”的根本。

中国人对于戏曲声腔的审美意识和要求,构筑了中国戏曲艺术这种最根本的艺术特征,而且,这与我国戏曲历史的发展情况也相吻合。中国戏曲自成熟期始,各种地方戏大多都以“腔”、“调”命名就是一个佐证。如“弋阳腔”、“梆子腔”、“拉魂腔”、“昆山腔”、“徽调”、“汉调”、“黄梅调”等等。并且,我国很早就有了诸如:“凡歌一句,声韵一声平,一声背,一声腔。声要圆熟,腔要彻满”[3]、“字情为一绝,腔纯为二绝,板正为三绝”[4]、“口唱而心不唱,口中有曲而面上、身上无曲,此所谓无情之曲,与蒙童背书,同一勉强而非自然者也”[5]等一系列有关声腔审美意识、运腔艺术技巧的理论著述。具有一套中国特有的氍毹声腔理论,以及美学思想。使中国戏曲“唱”的艺术风格特征,在这些理论思想的指导下,发展的更加丰富、完善,更具有十分浓郁的中国神情和韵味。京剧唱腔艺术正是遵循这些理论,经过一代一代艺术家们的艺术实践,发展成为今天中国戏曲的集大成者。而且,这些古代文化主要载体的古代文献,至今,仍然是我们认识与探究古代各种文化的主要津梁。

把中国京剧艺术“唱戏”、“听戏”的艺术特征,与日本国人欣

赏其歌舞伎的“做戏”、“观戏”意识相比较，我们便能够更加清楚地认识到“声腔艺术”在京剧艺术中的作用与意义，认识到它的特殊性。能够更加清楚地把握京剧艺术及其音乐的风格特征。

在今天日本的传统音乐中，声乐艺术本来就占有极其突出、重要的地位，在所谓的日本“邦乐”[6]中，声乐部分占有相当大的比重。而运用于歌舞伎伴奏音乐中的日本传统音乐，声乐种类也占以主导位置。无论是在日本著名音乐学家田边尚雄、岸边成雄、或是吉川英史[7]等哪位音乐研究家的论著中，都能见到诸如：“日本传统音乐，仅就量方面而言，声乐占有绝对的优势”[8]、“日本是一个擅长声乐的民族”[9]、“日本音乐的特点常用歌唱类和叙咏类这些词汇来加以说明。由此看来，日本的音乐确实被认为是以声乐为中心。”[10]等，对于日本传统音乐中声乐种类倍加推崇的观点。在歌舞伎音乐中所运用的日本传统音乐种类非常丰富，范围也很广。“如果，把只要是用于歌舞伎戏曲中的所有音乐都包括进去的话，那么，可以说包括三味线音乐中的大部分、长呗音乐、净琉璃音乐、哝子类音乐等等”[11]。也就是说，差不多百分之八十的日本传统音乐都运用于歌舞伎的伴奏音乐之中，或曾经是歌舞伎的伴奏音乐。其中，“唱”的音乐部分也很主要，份量也同样很重，如“长呗”音乐的绝大部分，义太夫调中的“佐和利”[12]等音乐，都几乎是属于纯粹用于歌唱的音乐种类。但是，与中国京剧音乐中的唱腔不同的是，歌舞伎音乐中的唱，不是剧中角色演员的自演自唱；不是剧中角色演员本人依腔唱出一个故事、唱述一个剧情；不是象我国京剧艺术那样通过角色演员唱字唱情的结合，使剧中人物思想感情与艺术家本人艺术个性高度结合，达到戏曲美的塑造。就剧中角色演员而言，“唱”在歌舞伎音乐中，不如京剧音乐中唱的重要，甚至，有时念白、朗诵调的台词等，相比之下还要重要一些。而且，最为重要的是观众在歌舞伎剧场里体验、领会日本歌舞伎艺术的魅力和韵味时，也主要不是追求“唱”的艺术，而是欣赏

歌舞伎“做”的艺术。歌舞伎演员在台上精彩的“做”是吸引观众，赢得喝彩、受到欢迎的标准。

然而，当论及歌舞伎音乐时，“唱”的音乐部分又不得不谈及。歌舞伎中的“唱”是由担任音乐伴奏的唱队和乐队来完成的，“唱”设置于音乐的帮衬、伴奏部分，在歌舞伎剧的表演演出中居于次要地位。尽管如此，“唱”以及音乐在歌舞伎艺术中仍然是十分重要，是歌舞伎艺术表现的重要手段，同时，各个不同流派的“唱腔音乐”，更是研究歌舞伎音乐的重要对象。在歌舞伎艺术的表演中，角色演员主要是依靠“做戏”，“舞戏”，以及“七、五调（韵）”[13]为主的独白、对白等念白来表述剧情。歌舞伎演员注重磨练与表现的演技，主要是“做”的功夫，是“做戏”给观众“看”，而不是“吊嗓”行腔“唱戏”给观众“听”。即使有一些演员在念白上，也有许多独特与精彩之处，在表演中赢得人们的喝彩，那也是因为“念”与“做”结合的恰当。对“念”的喝彩，是人们对“做”的充分认可。人们衡量演员演技水平的高低，表演艺术的成熟与否，主要还是以他们“做”的功夫为标准，观众的审美标准建立在“看”与“观”的基础之上。特别是在“所作事”歌舞伎剧目的演出中，“做”、“舞”更是处于绝对主导的位置。“所作事”的主要伴奏音乐“长呗”是属于纯声乐类“唱”的音乐，不过，均是由“雏段”[14]上的音乐伴奏（唱）者来完成。角色演员只在前台“做”与“舞”，而不事“唱”。另外，“长呗”中也有“合方”段的三味线与“喉子”的器乐音乐。

在歌舞伎的表演中，“做”是主要的，但“做”仍然需要音乐方面的多方配合，“做”的是否有功夫、有本事，“做”的是否能够吸引观众，赢得喝彩、受到欢迎、得到认可，都必须视其是否与伴奏音乐配合的恰当与紧密，举手投足是否和拍踩点、有板有眼。而且，“做”与台上各种“唱腔”伴奏音乐和“黑御帘”[15]中的“锣鼓音乐”程式性的结合，本身也是歌舞伎艺术的一大特征。是表现歌

舞伎艺术风采的主要形式与手段。同时也是研究日本歌舞伎音乐的主要内容。歌舞伎音乐的本体内容主要有各种“唱腔”[16]伴奏音乐和“哙子音乐”以及“黑御帘下座音乐”。

那些在舞台上设置的“雏段”、“山台”[17]、“床”[18]上演唱(奏)的各种“唱腔音乐”,在歌舞伎的艺术表演中极为重要,它们与歌舞伎表演“做”的艺术紧密结合,它们解释歌舞伎表演中角色演员“做”的内容,规定情境中的思想感情、剧情环境,帮助演员表达内心活动,渲染气氛,增强艺术感染力,与角色演员共同塑造剧中的人物形象。所以说,这些“唱腔音乐”是歌舞伎音乐的主体。另外,“哙子音乐”和“下座”、“黑御帘”里面的器乐“锣鼓音乐”,也是歌舞伎音乐及歌舞伎表演艺术中不可缺少的重要组成部分之一。是“唱腔音乐”的辅助音乐和补充音乐,特别是在烘托剧情气氛、制造音响效果,以及以写实性手法的乐器运用方面,都已形成了歌舞伎音乐的一大特色,成为歌舞伎艺术中必不可少的表现手段。各个流派的“唱腔音乐”与这些器乐“哙子、锣鼓音乐”的紧密结合,构成了完整的歌舞伎音乐。研究歌舞伎的“唱腔音乐”,不能忽视歌舞伎音乐中的“锣鼓音乐”。这与我们在研究京剧音乐以“唱”为中心的唱腔的同时,对“唱”与“打击、锣鼓音乐”密不可分、互为依存重要性的重视一样,歌舞伎艺术的“做”,离不了“哙子、锣鼓音乐”,京剧艺术的“唱”也同样离不开与“弦子丝竹、锣鼓音乐”的紧密配合。而且,无论是京剧音乐中的“锣鼓音乐”,或是歌舞伎音乐中的“下座锣鼓音乐”,在有些剧目中,有时甚至还起着主导的作用,能够以其节奏音响规定唱和念白的节奏韵律,调节表演者的身段,并带动全局、贯穿全剧。

从以上所述看来,音乐及“唱腔”在以“做”为主的日本歌舞伎艺术中的作用,同样十分重要,不容忽视。无论是偏重于运用“净琉璃”[19]说唱音乐风格的“丸本歌舞伎”[20]剧目,或者是音乐具有突出程式性的“纯歌舞伎”[21]剧目,以及使用“长呗”[22]音乐伴唱

（奏）、具有浓郁舞蹈风格、载歌载舞的“所作事”[23]剧目等歌舞伎的演出，其音乐都发挥着重要的作用。而且，这里需要特别指出的是，日本歌舞伎伴奏音乐的创作者，历来都是有名有姓的专职人员，同时，有的也是著名的演奏（唱）家。这一点大别于中国戏曲音乐的创作。日本大部分歌舞伎音乐的创作者，均隶属于歌舞伎音乐伴奏中的各个音乐流派。无论是义太夫调[24]、常盘津调[25]、［清元调］[26]，或者是“长呗”音乐，以及“下座音乐”[27]中的各种“鸣物音乐”[28]等伴奏音乐，都是世代相传的音乐。各音乐流派都具有所谓“家元”制的世袭传承性质，音乐的操作者都是子承父业。歌舞伎音乐，在被一代一代的创造、发展中，也具有明显的，对传统的充分继承性。从某种意义上讲，比之我国的京剧音乐，在继承古典的传统方面，也许具有更多的纯洁性，保留了更多传统的东西。因为有了专事作曲创作人员的存在，并历来受到重视，得到培养和传承，使得每一个时代都有一些新的、鲜活的作品面世。而且，日本在关于戏曲音乐的创作方面，也有其独到的认识观念。他们重视对传统音乐曲调、曲牌的继承与运用，重视对民间音乐的学习与吸收，同时，更注重结合时代生活，创造新的音乐。并且，把戏曲音乐的创作，纳入到日本整个传统音乐的传承之中。例如，四世杵屋六三郎[29]创作出《劝进帐》这部音乐名作时，杵屋这个音乐世家，已经传承、分支了几世和诸多流派，已经有几代人在戏曲音乐的创作方面积累了丰富的经验。并且，传世的名作，都标以他们的名姓传承于后世，同时，也激励着后世的音乐家们，去创造更加优秀的、符合于时代的音乐。这与我国对戏曲音乐的创作认识观念有很大的不同。虽然我国京剧中的“科班”制度说起来比歌舞伎中的“家元”制内容更丰富，但是，在观念认识上却是松散的。“我国戏曲音乐本来就是民间的一种集体创造，不需要作曲家再创作”的观念，在我国戏曲音乐的创作认识中，一直占据着主导地位。依曲填词，按传统曲调、曲牌、腔调变换内容，常常是戏曲音乐

创作的主要手段。虽然,我国历史上也曾经有过重视戏曲音乐创作的事实,并也创作出了不少的传世名作,如明代魏良辅的"水磨调"《昆山腔》、清乾隆时代杰出作曲家叶堂为汤显祖《玉茗堂四梦》所作之曲、清代徐麟为洪升《长生殿》所作之曲等等。但是,我国绝大多数戏曲的音乐作品,都无作者姓氏名字之记载,即使是上述几人也需查阅典籍方能晓知。所以,在历代的戏曲音乐创作方面也就更加没有什么创作流派的继承和发扬而言了。而那许多戏曲音乐的创作经验,也就没有多少能够流传下来。造成这种情况的因素有很多,其中与我国历来重视文人而轻视音乐家的陋习不无关系。今天,在振兴、发展我国戏曲艺术、京剧艺术时所面临的诸多问题中,重视戏曲音乐的创作仍然是一个很关键性的问题。我们应该在充分继承传统的同时,结合实际,创作出符合时代精神的戏曲音乐。正如某些音乐家所指出的那样:"我们应一手抓住传统,一手伸向现代",而且,"传统音乐并非只是等于'曾经存在的音乐',也意味着'未来可能出现的音乐'"、"传统与现代不是对立,而是互补"[30]。

三、中日这两个剧种音乐的形成特征

日本歌舞伎成为今天这种以"做戏"为主的风貌特征,与京剧成为以"唱腔""唱"为中心的戏曲形式,跟它们各自特殊的孕育形成过程有着直接的关系,有其各自特殊的历史原因。两个戏曲剧种及音乐均有其各自不同的特殊形成历程。

"人们自己创造自己的历史,但他们并不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下进行的创造"[31]。对事物历史的清醒认识与熟悉,是对事物形成、发展的客观历史条件的把握,是了解事物本质十分必要的手段。

在我国戏曲剧种的形成史中,京剧的形成史极具特殊性。我们知道,在我国三百多个剧种里,绝大多数剧种,都是从当地民歌、说唱或歌舞音乐的基础上形成、发展起来的。或者是在某一种声腔流传至当地后,与本地区的语言、音调相结合形成新剧种的。然而,京剧则是在对民间多种艺术有了长期吸收,对传统戏曲文化进行了长期继承和发扬、已经达到了成熟阶段的徽、汉、昆等剧种基础上的直接继承。是北京地区多种外来声腔、剧种相互吸收、融合的结晶。京剧除了没有象中国整个戏曲艺术发展史上那样渐变的过程外,而且,在构成戏曲形式的诸因素中,也没有经历过象某一个剧种从不成熟到成熟的缓慢发展历程。而是在许多本来就已经成熟的剧种基础上形成的一个剧种。虽然也经历一个丰富、提高、融化、融合的过程,并且,在艺术表现方面也经历了孕育、确立、成熟与发展的几个阶段,是在逐渐发展中才拥有了自己的个性和特点。但是,毕竟是对其他完整、成熟艺术的继承。如京剧声腔艺术中最具代表性、最主要的皮、簧两腔,它们在京剧艺术形成之前,就已经完成了合流,就已经形成了后来京剧艺术中完善的"唱腔"。还有"四平调"、"昆腔"、"吹腔"等腔调,都不是在北京地区形成的。京剧直接"组装"了这些声腔艺术。而且,京剧唱腔在运腔和咬字等语言方面中的湖广音、吴音等,正是在这种"组装"中所遗留下的"不匹配"痕迹的佐证。所以,京剧的形成与发展史,主要以构成京剧的各种声腔为线索,同时,这样也就能够解释清楚京剧以"唱"为中心的历史原因,充分说明在京剧音乐的"唱、念、做、打、舞"中,"唱"所占有的主导地位。

虽然京剧的形成发展历史并不算长,然而,关于其确切的形成年代和发展历史却是众说纷纭。有的人认为:京剧的历史应从清乾隆年间的第一个徽班进京时算起。第二种看法是:京剧形成于道光年间。不言而喻,是由于这个时代出现了老"三鼎甲"之首的"大老板"程长庚。第三种说法则认为:京剧的形成

应始于清同治年间。其理由是这个时代的京剧名家谭鑫培，规范统一了京剧的音韵，并确立了京剧艺术的表演规范形式。目前的这几种说法，的确也都有其各自的道理，其实，这也正是京剧艺术所经历过的发展历程。但是，那种片面地强调谁为京剧的第一代演员，谁又应是京剧形成的代表人物的认识观念，就京剧历史发展的特殊过程来看，似乎是行之不通。也许正是由于这种偏颇的认识观念，造成了今天对京剧形成史认识的纷繁局面。试想，真要是尊谭鑫培为整个京剧艺术的代表人物，或京剧艺术始于谭鑫培，是京剧艺术第一人。那么，在他之前的李六、王洪贵、程长庚、余三胜、张二奎等，算不算是京剧名家？他们的表演艺术又算不算是京剧艺术？在谭之后的梅兰芳、周信芳、程砚秋等人的位置又怎么确定？对现代京剧艺术又该怎么评价等诸多问题都无法阐述清楚。同样，或者把另外其他阶段哪些人物尊为整个京剧艺术的代表都行不通是一个道理。特别是那些纷繁的声腔艺术，在各个地方的合流与发展情况，是不是也应该视为京剧艺术的发展流变过程？而那些在北京以外地区融入京剧中的诸多唱腔，是不是也能够被称之为京剧的声腔艺术？我们知道，北京不仅是赓续了几百年的京华之地，而且，更是一个北方诸省经济、文化的中心城市。自清初以来，各地的剧种、戏班相继不断流入北京，形成了北京地区戏曲活动繁荣的局面，也有所谓“京腔”之称，但是，这不是京剧的命名，而是弋阳腔。京剧名称的命名不是产生在北京，而是来自上海。那么，上海的“海派”京剧艺术是不是才可以被称之为“真正”、“正宗”的京剧艺术呢？显然，这样使得许多问题不易阐述清楚。虽然，在许多有关京剧形成史的著作中，上述质疑都有所论及，有的甚至对京剧艺术的形成也作了几个阶段的分段论述，但是，大多未见进一步阐述，特别是没有明确提出对京剧艺术的时代划分问题。如果我们把京剧的形成发展历史划分为几个阶段，也许有助于对

这个问题的认识，有助于全面认识京剧艺术的发展形成历史，有利于对京剧发展历史各个时期中的名派、名家、艺术家等都有一个准确的认识。我以为京剧的形成发展史应该划分为孕育、确立、成熟等三个时期[32]。三个历史时期划分的依据，主要是以唱腔音乐的发展为线索，以唱腔的合流为标准；当然，各个时期的主要名家表演艺术、广为人知的名段、名剧也是要紧的依据；各行当的发展、职业琴师的出现和戏曲音乐的成熟与完善等等更是不容忽视的内容。

关于日本歌舞伎艺术形成与发展的历史，有人称已经具有了四百年之久，但是，其真正确立和臻于成熟的时间实际大概不过二百年左右，这是一个认识观念的问题。笔者也曾经把其发展历史大概划分为孕育、确立、成熟与发展几个时期[33]。不过，歌舞伎与京剧在形成发展过程中的内容却有所不同。歌舞伎孕育期的主要内容与我国戏曲发展史中的歌舞内容大相径庭，也不象京剧是以各个唱腔艺术合流、嬗变的历史为主要内容。京剧艺术中科白的“唱、念、做、打、舞”等内容，自京剧艺术一开始，就较为完整。角色、行当的分类等，在融入京剧艺术之前就早已完成。日本歌舞伎艺术的发展史，是循着从歌舞到科白；从简单到复杂；从一幕剧到多幕剧；从单一剧目到丰富多采剧目的发展历程；是在表演艺术、音乐艺术、舞台艺术等各个行当得到高度成熟发展基础上，逐渐形成与完善的。与我国京剧艺术的形成发展历史作一番比较后，反观日本歌舞伎的形成与发展历史，我们惊奇地发现，歌舞伎的形成发展史，就好比一部完整的中国戏曲发展史的缩影。它与中国戏曲在形成发展过程中，所涉及到的许多关键性问题，都有相当程度的可比性，这种比较研究极有意义。而对于戏曲音乐的形成与发展的研究，如果缺少足够的曲谱音乐材料，则更需要做一些纵横的比较研究，特别是对两种戏曲的思想、文化等作一番考察更有必要。

四、两个剧种音乐的存在与各自的思想文化

中日音乐文化的差异,与中日两国思想、文化的不同有着直接的关系。尽管中国文化对日本文化的影响无须否认,但日本文化的自我内容也大量也存在。为了更加清楚地理解京剧与歌舞伎音乐的艺术特征,我们需要进一步了解这两个剧种艺术,在其形成的过程中,和在受到各自不同历史文化的制约中的情况。同时,我们还应该了解这两个剧种又是怎样丰富,甚至影响了各自文化的发展。

事实证明,两个剧种对两国近现代文化的影响是明显和深远的。特别是日本歌舞伎音乐与日本传统音乐的关系更是极为紧密,而且,日本的这种戏曲音乐与其他传统音乐的紧密关系,也是世界上其他国家所少有的。虽然我国的戏曲音乐与民歌、民间歌舞和说唱音乐等也有着千丝万缕的联系,甚至,一些戏剧剧种正是在此基础上发展起来的,但是,却不如日本戏曲音乐那样对其他音乐艺术具有决定性意义的影响。“长呗”、“常盘津”、“清元”等日本歌舞伎音乐伴奏形式,既是歌舞伎音乐伴奏的主体,同时,又是随歌舞伎艺术的繁荣而发展起来的。如果不了解日本歌舞伎音乐,不理解日本戏曲音乐,要做到无论是对日本传统音乐,或是对近现代发展起来的日本西洋音乐的明确了解,都是不可能的。或者说,了解日本戏曲音乐和日本歌舞伎音乐,对正确理解日本传统音乐和准确理解认识日本现代音乐家的作品是十分有益的。无论是在“日本巴托克”间宫芳生[34]、“日本梅西安”武满彻,或是在具有“古除今、加东、乘西”认识观念的三木稔[35]、和“凯奇音乐的日本传人”一柳慧[36]等人的作品中,都流动着日本戏曲的音调和韵律,而且,要想把握这些音乐中的韵律,了解其中的文化底蕴又是其关键所在。

京剧艺术与日本歌舞伎艺术及其音乐的发展形成历史，脱离不了两个民族文化历史的整体发展。特别是离不开社会大环境和整个民族文化思想意识的根基。例如在整个东方文化中占有重要地位的儒、释、道等文化思想意识，对包括京剧和日本歌舞伎在内的东方戏曲艺术的影响是极大的。因此，我们在对这些戏曲文化进行了解或研究时，理应对这些文化思想有所了解和认识。特别是儒家文化思想意识给予戏曲艺术发展的影响，更是不容忽视的。儒家思想完全渗透在中、日社会生活的各个领域，深深地积淀于两国文化之中，积淀于民族意识和文化心理结构之中。儒家思想对我国古代社会影响的广泛性、持久性和深刻性，是其他任何一个思想流派都无法比拟的。戏曲是封建社会后期培育出来的综合性艺术，儒家思想对其的浸染也是不可避免的。无论是戏曲的思想内容，或艺术表现形式等各个方面，都与儒家思想有着千丝万缕的联系。京剧艺术受儒家思想影响之深自然不言而喻，从大量推崇和极力宣扬忠、孝、节、义等儒家伦理道德观念的剧目内容来看，就能很清楚地了解到这一点。无论是“三国”戏中的刘、关、张“桃园结义”；“岳家将”中的“精忠报国”；或是“杨家军”以及“包公戏”等，处处无不表现着“忠君爱国”的这一主题思想，贯穿着儒家的伦理道德思想观念。受儒家文化思想教育与熏陶成长起来的剧作家、演员，他们在戏曲的表现中自然地贯彻着“乐以载道”的思想。所以，了解或研究京剧艺术都应重视这一问题。但是，我们必须从正反两个方面来认识这一问题，一方面，儒家思想作为中国文化的思想基石，具有不可妄加否定的价值；另一方面，又不可低估给现代文化发展所带来的阻碍作用。而且，其正反两方面的作用和影响有的是明显的，有的则被隐蔽起来。它给予包括京剧艺术在内的中国戏曲艺术发展的影响，是巨大的，是无所不在的。人们在接纳戏曲艺术的同时，也就自然而然地接受了其思想和审美观念。正如我们今天的每一个中国人，肯定都不会承认自己是什么孔孟之

徒，然而，思忖一下自己的言行准则，看一看社会周围人们的行为规范，又有多少不是受孔孟之思想所支配，又有多少没有遵循诸如"中庸之道"之观念。只是我们没有正视这一点罢了。对于包括儒家文化思想在内的每一种文化和思想的认识，既不要盲目地崇拜和陶醉其中，又不能狂妄地无端否定和无认识地批判。其目的不是对儒家思想和老祖宗的文化传统进行反攻倒算，而是要更好地继承和发展我们中华文化的精粹。

中华儒学不仅是中华民族文化的重要组成部分，而且，从世界文化发展历史的角度看来，也曾经极大地影响，甚至规范了包括日本、朝鲜半岛等国在内的东方文化思想的内涵及其发展进程，成为这些国家文化中不可摈弃、割裂的文化组成部分。"孔教的经典著作，五常原则、重视历史以及孔教体系中的其他许多特征，都是在6世纪到9世纪之间随着中国影响的第一次大高潮进入日本"、"孔教哲学成了主导思想，其处世态度也在社会上流行起来，一直到19世纪初叶，日本人几乎像中国或朝鲜人那样，成了彻头彻尾的孔教徒"[37]。儒家的"礼乐"等音乐思想也早已传入日本。"由于这种思想的传入，我国逐步排斥激烈的、富有技巧性的、变化复杂的音乐，而逐渐爱好平稳、沉静和没有激烈变化的音乐"[38]。吉川英史在其《日本音乐的性格》一书中，对儒家礼乐音乐思想有较为详细的研究。歌舞伎艺术，虽然不似"能乐"等日本所谓的正统文化那样，受儒家思想影响直接与深刻，但是，歌舞伎艺术正是在日本独尊儒术的德川幕府时期发展确立起来的，其受儒家思想之影响也可以说是无所不在。且不说音乐艺术等较深层次方面受其影响的反应，仅剧目中所表现的内容受儒家文化思想、伦理道德等影响的表象现象，就比比皆是。江户儒臣新井白石（1657～1725）不仅是程朱理学的鼓吹者，同时，对中国文化也有广泛的了解，对中国的戏曲艺术更有广博的研究，有人认为他所撰写的《俳优考》，是日本江户时期有关中国戏曲和日、中戏曲交流

之滥觞[39]。他在此书中明确地提出了元杂剧给予日本猿乐、田乐的影响。这种影响当然会延续到歌舞伎中。与京剧剧目一样,在日本歌舞伎的"脚本中,儒教道德的'劝善惩恶'思想处处都有反映,到处都能见到忠臣义士、孝子节妇的美谈……"[40]。不仅许多剧目的主导思想是儒家的伦理道德观念,也有许多剧目直接运用了儒家的经典典故。当然,也有搬用中国"三国故事"、"水浒故事"的剧目。这也的确说明了中日两国文化的亲缘关系。不过,中日文化又确实存在着根本的差异。虽然日本在文化的很多方面都承继了我国文化的形式,但其文化内涵已被改造。日本既熟悉中国文化,也更懂得甄别中国文化。今天,在我们看来,日本许多的文化现象和思想意识与我国没什么两样,而实际上已经被日本人改造发展为"你中有我"、"我中有你"或"似你而实为我"的东西了。这是我们在学习和研究包括日本歌舞伎艺术在内的日本文化时,需要特别加以注意的问题。我们以往那种认为日本文化与我国文化同源,日本是学习我国,与我国文化没有什么差别的认识观念是极为错误的。即使日本学习我国文化,但是,也学习了上千年的时间,不管什么也都学习过去了。更何况日本在吸收学习异族文化时,有着他们整套的指导思想和天才直觉。特别善于依据日本本民族的需要,直接运用和参考使用异族优秀的东西。实际上,日本是一个很具创造性的民族,是一个十分重视实际的民族。

在接受儒家思想的熏陶问题上也同样是这样的情况。无论在日本的历史上或今天的日本人,无论是中国的过去或今天的人们,一论及儒家思想对日本的影响都毫不置疑。表面看来,日本的确对儒家思想极为重视,许多朝代的天皇、皇太子都自小接受儒家思想教育,江户时代也曾独尊儒术,许多儒生也在常常诵读着"千字文"、"大学"、"中庸"。甚至,对于"论语"等"四书五经"儒家经典著述,更有精深的研究。

儒家"乐而不淫""哀而不伤"的艺术审美观念,也是日本历来

津津乐道,甚至言其遵守的准则。但是,仔细看看日本的文化丰采,读读日本的文学著作,听听日本的音乐,就不难领会到与中国文化决然不一样的一种文化,一种日本风情的文化,一种我们其实很不熟悉的文化。中国戏曲艺术在把握"哀而不伤"尺度中所形成的"苦乐相错的构成成分,女性为主的悲剧人物,先否后喜的悲剧结构,令人鼻酸的悲剧效果"等悲剧特点[41],和"乐而不淫"尺度下形成的"刺过讥失,论功颂德,时而谐诨,时而庄严,寓哭泣于歌笑"的喜剧特征,在包括歌舞伎在内的日本戏曲艺术中是很难对得上号的艺术特征。相反,象"曾根崎情死"、"冥府邮差"、"天网岛情死"等爱恋妓女的"殉情剧"则很普遍。在这些剧中,对情欲的,甚至肉体的深刻露骨的描写,早已远远超过了"乐而不淫"的尺度。而那种都以双双殉情而亡的悲剧结局则更不符合我国"大团圆"的悲剧认识观念。但是,与日本"武士道"精神中的忠信相依、生死与共和绿林豪气,以及忠诚、信义、牺牲、尚武等道德信条却息息相通。而且,不仅在观念上有异,在很多剧情中,也只是假托、假借中国的文学题材和故事,甚至有的只是用其名字而已。如象"国性爷大战"那种,与我们所熟悉的郑成功的故事,根本不是一回事的歌舞伎剧目,是极为普遍的。有人说日本人的许多认识观念是自相矛盾的,其实不然,那正是日本式的思维方式,正是符合日本人的生活心理和性格特征的世界观。他们虔诚地学习、接受儒家文化及其思想,也衷心地遵循儒家的教条。但是,在行为上却是我行我素的表现。这也是中日文化迥异的主要原由之一。

从歌舞伎的"时代物"剧目中,可以见到许多描写"事主忠君"、"君君臣臣"的故事,见到许多好象在我国剧目中也有的那种戏剧文化现象,但是,一旦加以仔细分析和注意,就不难发现那不是中国儒家"忠君思想"的表现,而是"武士道"文化的精神实质。密切反映现实生活的"世话物"剧目中,主人公为追求色欲而毫无顾忌地杀人场面和曝露的色情场面,在中国的戏曲艺术作品中是

很难见得到的。

五、结　语

京剧艺术与日本歌舞伎艺术都有上百年的历史，在各自不同的社会历史环境下，都有各自不同的兴衰经历。在今天看来，它们红火的时代也许一去不会复返了，也许会如像有人所说的那样，这些艺术都将成为“博物馆艺术”。其实，那种在京剧艺术和日本歌舞伎艺术中同样存在的不景气问题，过去有过，今天也存在，但我们都没有必要刻意去究其表象现象。且不说历史的发展以及各门艺术的发展都有其各自的规律，更主要的是我们必须认识到在今天这个思想文化艺术和科学技术日新月异发展的时代里，文化门类是那么的多，艺术形式是那么的丰富，企望全民都如像在过去那些个文化贫乏的时代里，只是酷爱诸如京剧艺术或歌舞伎等单一的艺术形式，似乎既不切合实际和不可能。同时，也没有这个必要。而且，像类似于歌舞伎音乐伴奏的长呗和义太夫等中晦涩的词句，如果不打印字幕或印制说明书，对一般日本人来说都难于理解；京剧绵绵的拖腔和“僵死的程式”[42]等问题，也无疑在传统和现代之间设置了一条鸿沟。更何况，对于传统文化的学习与继承，主要还是在于其精神，而不只是究其形式。依据各自的喜爱和兴趣，追求和欣赏本民族乃至世界其他民族五花八门的艺术形式，也许更为现实。当然，我们不能不了解自己民族乃至于世界民族的文化历史和传统，不能不认识传统文化的价值，以及诸多的思想文化意识。我们应该了解传统，懂得民族传统文化的来龙去脉。可以不欣赏诸如京剧、歌舞伎等所谓“国粹”、“国宝”之类的传统艺术，但是，我们要清楚它们的文化价值，了解、认识，甚至研究它们的艺术发展规律。也许只有这样才能把握住今天所谓“现代”的文化脉搏，接受“现代”文化的新鲜血液，也才能为京剧艺术的继

承或发展作一点有益的事,才能为今天的文化有所贡献吧。

笔者既期望了解京剧艺术和日本歌舞伎艺术,也欣赏其中之赏心悦目的东西,但并不是全身心地沉醉其中。也许正是受到上述这种浅薄思想意识的左右,以及本人对中、日传统文化、京剧艺术和日本歌舞伎艺术肤浅的了解与认识,限制、决定了拙文的水平,欠妥与错误之处,乞望方家赐教。

注释:

[1] 【日】松本一男著《中国人与日本人》,周维雄、祝乘凤译。渤海湾出版公司 1988 年 10 月第 1 版第 1 页。

[2] 文史资料研究主编《京剧谈往录续编》,北京出版社 1988 年第 1 版第 344 页。

[3] 艺术研究所编《中国古典戏曲论著集成·一》,中国戏剧出版社 1959 年第 1 版。

[4] 艺术研究所编《中国古典戏曲论著集成·四》,中国戏剧出版社 1959 年第 1 版。

[5] 艺术研究所编《中国古典戏曲论著集成·七》,中国戏剧出版社 1959 年第 1 版。

[6] 即日本传统音乐。

[7] 至今已经 90 岁高龄健在,著名的日本音乐美学、史学先驱者。所著《日本音乐的性格》一书是日本目前研究日本音乐美学惟一的著作。《日本音乐的历史》一书学术价值极高。对日本传统音乐有广泛的研究。

[8] 吉川英史主编《邦乐鉴赏手册》,创元社昭和 51 年。

[9] 田边尚雄著《日本音乐史》,东京雄山阁版昭和 7 年第二章。

[10] 日本作曲家三木稔语。

[11] 《歌舞伎音乐》(东洋音乐选书)【日】东洋音乐学会音乐之友社昭和 55 年第 15 至 16 页。三味线(日本传统乐器,类似我国的三

弦。同时也是一个乐种。)伴奏的声乐种类十分广泛。净琉璃音乐的"唱"和"说唱"性都很强。

[12] 义太夫调中的一种曲调。

[13] 台词的字句结构为前七音节,后五音节。

[14] 歌舞伎舞台正面靠后的一个二层长台。供担任音乐演奏(唱)者设置。

[15] 歌舞伎舞台左侧用帘遮挡起来,用于锣鼓乐队伴奏的地方。也称"下座音乐"。

[16] 这里所言的"唱腔",指为歌舞伎伴奏的各个音乐种类和流派,如"长呗"、"清元"、"常盘津"等。

[17] 观众看得见的歌舞伎伴奏(唱)者的位置。不同音乐流派有不同的台高规定,如清元一尺四寸,常盘津二尺一寸,竹本义太夫二尺八寸等。

[18] 上演"丸本歌舞伎"时,在舞台右侧所设置的,高出台面的小平台,主要供义太夫音乐伴唱(奏)者使用。

[19] 日本众多说唱和戏曲音乐的总称,类似于我国的评弹。最初出现于15世纪。17世纪,用三味线替代了琵琶。与木偶戏艺术结合,发展成为"人形净琉璃",也被称为"文乐"。对歌舞伎的发展有直接影响。属歌舞伎伴奏音乐之一。同时也是随歌舞伎艺术的发展而逐步成熟起来的。

[20] 从歌舞伎的剧本形成来看,歌舞伎大体可分为"丸本歌舞伎"和"纯歌舞伎"两类,"丸本歌舞伎"也叫"净琉璃歌舞伎",这类歌舞伎的剧目大多从"人形净琉璃"(木偶戏)移植而来。"丸本"既照搬之意。"丸本歌舞伎"在目前上演的歌舞伎剧目中约占三分之二左右。其中最为脍炙人口的剧目有可称之为日本戏剧高峰之作的:《假名手本忠臣藏》、《管原传授手习鉴》、《义经千本樱》等。

[21] 剧本是专门为歌舞伎而写。包括初期的歌舞伎台本,近世根据歌舞伎的艺术特征创造的"活历物"以及明治时代的新歌舞伎。

[22] 歌舞伎伴奏音乐之一。是17世纪随伴奏歌舞伎舞蹈发展起来的一种音乐形式。初期的长呗音乐曲调风格大多模仿能的音乐。作者大多为剧本作者。由于在歌舞伎的音乐伴奏中,常与净琉璃

交叉运用。所以,其音乐也逐渐具有了说唱叙咏般的音乐性格,长呗由歌唱者与三味线奏者组成。

[23] 歌舞伎演出剧目分类之一。与"荒事"(武侠戏)、"和事"(言情戏)、"怨灵事"、等相对而言的剧目。偏重舞蹈及舞蹈剧。一般限由长呗音乐伴奏。如果采用清元、常盘津等净琉璃伴奏又叫"净琉璃所作事"。

[24] 歌舞伎伴奏音乐之一。属净琉璃流派之一。由初世竹义太夫(1651~1714)创立。表演形式由太夫(说唱者)一人讲述故事或剧情、操三味线一人的伴奏者组成。

[25] 歌舞伎伴奏音乐之一。属净琉璃丰后节派生而出的一个流派。创始者是京都的常盘津文字太夫(1709~1781)。表演形式与义太夫的唱者和三味线伴奏者均一人相比,常盘津由太夫三人,三味线伴奏者两人组成。

[26] 歌舞伎伴奏音乐之一。丰后节派生流派。由清元延寿太夫(1777~1825)创立。属歌唱性较强的曲种。喜欢在高音区使用假声。其三味线,形体小、音量也小。表演形式由太夫三人,三味线伴奏者两人组成。

[27] 以打击乐器为主的伴奏音乐,在"黑御帘"中演奏。

[28] 即狭义的"哙子音乐",主要指在"黑御帘"中演奏的打击、锣鼓音乐。如象我国的京剧音乐伴奏一样,几乎乐队全在幕后。

[29] 1779~1855年,初世杵屋正次郎的门第,精通演奏和作曲,为"长呗"音乐的振兴,做出过很大贡献,特别在与七世市川团十郎结为知交后,创作了许多的剧场长呗音乐。名作有《晒女》、《猿舞》、《月之卷》、《劝进帐》。另外,创作用于演奏会的长呗音乐作品中,也有许多名作,如《老松》、《吾妻八景》、《俄狮子》、《松之绿》等。

[30] 冯光钰著《传统与现代音乐论集》,华侨出版社1993年第1版。

[31]《马克思恩格斯选集》第一卷"路易·波拿巴的雾月十八日"一文第603页。人民出版社1972年1月版本。

[32] 详见拙作《京剧音乐与日本歌舞伎音乐形成史的比较研究》。载《日本文化研究》中国社会科学出版社1998年8月。

[33] 在日本国内,也有人把歌舞伎的历史,首先分为“古典歌舞伎”和“近代歌舞伎”两个时期。然后,再把前一时期又分为:从女歌舞伎至野郎歌舞伎的发生期、元禄歌舞伎的发达期、宝历歌舞伎的完成期和幕末歌舞伎的烂熟期等四个阶段;把后一近代歌舞伎分为明治、大正、昭和等三个阶段。

[34] 日本现代作曲家(1929~)。从小就深受民族音乐熏陶。1953年与外山雄三、林光组成“山羊会”,确立以日本民间音乐为基础的创作方向。1958年其代表作《合唱作品第一首》获每日音乐奖和艺术节奖励奖。次年《小提琴协奏曲》获每日文化奖。管弦乐《两幅绘画》(1965),《第二钢琴协奏曲》(1970)分别获第十四、十九届尾高奖和艺术节优秀奖。

[35] 日本现代作曲家(1930~)。创作上力图探索出一条借鉴西洋传统技法创作新邦乐的道路。由他参加创建的“日本音乐集团”于1964年演出了新邦乐,受到国内外的一致好评。他的作品由该集团录成唱片后于1970年获艺术节大奖。1976年又获歌剧奖。1979年歌剧《仇人》在伦敦首演,获得好评。主要作品还有《破曲》(筝与交响乐队协奏曲)、《古代舞曲的仿作》(带女声独唱的民族管弦乐曲、被评为1972年柏林音乐节优秀作品)、歌剧《春琴抄》以及许多民族器乐独奏曲等。

[36] 日本现代作曲家(1933~)。创作上热心追随美国先锋派作曲家凯奇,以写作偶然音乐为方向。1961年留美回国后,在第四次现代音乐节上,介绍凯奇风格音乐(包括他自己的作品),给日本作曲界以很大的冲击与影响。后加入日本20世纪音乐研究所。他的创作体裁广泛,有交响曲、室内乐、舞台配乐、电子音乐等各方面作品。主要作品有:《钢琴音乐2-7》(1959~1961)、《札幌》(1962)、《长冈》(1964)及《有生命的电子音乐》、《场景音乐》等。

[37] 【美】赖肖尔著《日本人》,孟胜德、刘文涛译。上海译文出版社1980年10月第1版第462页。

[38] 【日】星旭编著《日本音乐的历史与鉴赏》音乐之友社昭和60年3月第15页。

[39] 【日】矶部佑子《日本江户时代对中国戏曲的接受与扩展》(中华

戏曲·九·山西人民出版社·1990)

[40] 【日】户板康二著《歌舞伎鉴赏入门》,创元社昭和41年出版第11页。

[41] 郑传寅著《中国戏曲文化概论》,武汉大学出版社1993年8月第1版第190~321页。

[42] 程式美,本是京剧艺术的一大特征。但是,也正是桎梏其发展的紧箍咒。

参考书目:

1. 张庚、郭汉城:《中国戏曲通论》,中国戏剧出版社,1992年4月
2. 吴毓华:《古代戏曲美学史》,文化艺术出版社,1994年8月
3. 张赣生:《中国戏曲艺术》,百花文艺出版社,1982年6月
4. 张庚:《戏剧艺术引论》,文化艺术出版社,1989年5月
5. 张庚:《戏曲艺术论》,中国戏剧出版社,1980年4月
6. 王国维:《宋元戏曲史》,杨杨校订。华东师大出版社,1995年12月
7. 武俊达:《京剧唱腔研究》,人民音乐出版社,1995年1月
8. 刘琦:《京剧艺术论》,百花文艺出版社,1993年9月
9. 李庆森:《京剧音乐欣赏漫谈》,人民音乐出版社,1994年
10. 余从:《戏曲声腔剧种研究》,人民音乐出版社,1994年4月
11. 刘吉典:《京剧音乐概论》,人民音乐出版社,1993年
12. 余从、周育德、金水:《中国戏曲史略》,人民音乐出版社,1993年
13. 苏移:《京剧二百年概观》,北京燕山出版社,1990年8月
14. 梅兰芳:《梅兰芳文集》,中国戏剧出版社,1983年8月
15. 叶长海:《中国戏曲学史稿》,上海文艺出版社,1986年
16. 《京剧传统唱腔选集》,人民音乐出版社,1980年
17. 《京剧唱腔曲谱集成》,上海文艺出版社,1992年
18: 【日】吉川英史:《邦乐鉴赏入门》,创元社,昭和51年
19. 【日】小寺融吉:《日本的舞蹈》,创元社,昭和17年
20. 【日】田边尚雄:《三味线音乐史》,柏书房,昭和50年
21. 【日】河原崎长十郎:《歌舞伎入门》,高文堂出版社,昭和55年

22.【日】演剧博物馆编:《艺能词典》,东京堂出版社,昭和52年
23.【日】堀越善太郎:《能·歌舞伎入门》,东海大学出版会,昭和50年
24.【日】东洋音乐学会:《歌舞伎音乐》(东洋音乐选书),音乐之友社,昭和55年
25.【日】传统艺术会:《歌舞伎·文乐》,河出书房,昭和30年
26.【日】滨村米藏等:《歌舞伎·能·文乐(新解)》,平凡社,1954年1月
27.【日】户板康二:《歌舞伎鉴赏入门》,创元社,昭和41年

日本歌舞伎音乐*

歌舞伎被称之为日本三大国剧之一。同我国的京剧有着许多共通的特点,如它们都是产生于民间,是在受到民众支持的基础上发展起来的;两者都有以歌舞演故事的性质;都置程式美为第一位,各行当的分工十分类型化;重视演技等等。而且,无论从戏剧本来的特性、韵味,不是文化内涵、审美意识等诸多方面都有着十分相似的地方。当然,自然环境与社会生活结构的不同,各民族之间总会有相异之处,每个民族的文化艺术总有自己独特的风格特色,京剧与歌舞伎的不同之处也十分明显。第一个最大的不同:京剧是以演员自唱为中心的,京剧演员的唱技是首要条件,中国人对京剧的审美标准是建立在"听戏"的基础上的。而歌舞伎则以"观"为审美标准,歌舞伎演员自己不唱,而只是"说"与"做";第二个大的不同点是舞台;京剧舞台较为简单、明了;歌舞伎则十分复杂,什么花道、转台、升降机、吊环等写实性的道具运用十分广泛。从京剧与歌舞伎以上的几点相同与不同之处比较就可看出,京剧与歌舞伎的确有很大的可比性。然而,目前我们对歌舞伎的了解还很少,对比较对象更深层次的文化内在更缺少掌握,使得期望通过这种比较研究借鉴、吸收他人之优秀的成果,产生了诸多的不便,拙稿则希望为这种比较研究提供一些歌舞伎音乐方面的情况。

---

* 载《交响》1997 年第 1 期。

一、歌舞伎音乐的发展历史

歌舞伎产生于江户时代(1600~1867),至今已将近四百年的历史。其中经历了阿国女歌舞伎时代和年轻少年的若众歌舞伎时代,以及野郎、元禄、丸本、新歌舞伎时代,其音乐也随歌舞伎的发展而发展。无论是哪一个时代的歌舞伎,其音乐都是不可缺少的,是歌舞伎重要的组成部分。

初期歌舞伎以歌舞为主,科白还未形成。其伴奏音乐是为舞而歌的。这种歌是民间的歌谣,唱词长短不一,伴奏的乐队和乐器,袭用了能乐的哰子以及包括笛、小鼓、大鼓、大太鼓等在内的所谓"四拍子"乐器。这种能乐概念的"四拍子"哰子和舞歌的结合是歌舞伎最早期的音乐。歌在歌舞伎音乐中一直占有相当重要的地位。今天的长呗就是在上方长歌、江户长呗基础上发展起来的一种较为成熟的配唱音乐。

三味线乐器在歌舞伎音乐中的使用,开始也只是一种对"四拍子"的补充乐器,后来则逐渐发展成为以三味线为主奏乐器的音乐和以"四拍子"为中心的"鸣物"类的音乐形式。若众歌舞伎时代,三味线和"四拍子"加大太鼓、竹笛(篠笛)已成为伴奏音乐的主奏乐器。被称为"歌舞伎哰子"的特有形式的雏形已形成。经女歌舞伎时代、若众歌舞伎时代、野郎歌舞伎时代的酝酿发展,到元禄时期,科白剧得到了发展,京都方面的名演员坂田藤十郎发展了"和事"(爱情戏)风格的歌舞伎;江户(东京)的名优市川团十郎完善了"荒事"(武侠戏)风格的歌舞伎;水木辰之助则往来于京都与江户之间,确立了"所作事"(舞蹈剧)特色的歌舞伎。"净琉璃"三味线音乐,随"净琉璃"演剧与歌舞伎深入交融结合,三味线音乐得到更加长足的发展,形成了元禄时代歌舞伎音乐的三大系统:1. "净琉璃"的说唱三味线音乐;2. 以三味线为主奏乐器的

歌谣(戏曲唱腔);3. 以“四拍子”牵头,加大太鼓、竹笛等响板(鸣物)乐器的“囃子”(狭义)音乐。第一类是至今“丸本歌舞伎”剧不可缺少的伴奏音乐。第二类在歌舞伎的音乐史上值得大书一笔。它是在民谣歌曲、说唱艺术、三味线器乐等交融中发展成熟起来的。这种“长呗”至今在“所作事”、“出囃子”中仍发挥着很大的作用,而且,也还不只是作为“所作事”的伴奏音乐出现。第三类音乐则逐渐发展成为“下座音乐”,也就是大部分在“黑御帘”中演奏音乐。这些音乐的发展,虽然很快,成绩也很明显,但是,像今天这种同戏剧脚本一样成为固定程式在戏剧中运用,还是在明治时代以后。新歌舞伎时代,冈本绮堂、真山青果等人创作了一些新的剧目,一些歌舞伎音乐作曲者也尝试使用邦乐中的其他乐器,甚至尝试使用西洋乐器,但是,至今仍没有真正为新歌舞伎翻开新的一页,而也只是对传统歌舞伎音乐的继承。关于戏曲音乐的创作,也是我国所面临的问题。对京剧与歌舞伎发展的不同轨迹进行深入的比较研究,也许能够探究出点滴有益于我国戏曲音乐改革的思路来,这也是笔者下次准备继续做此题目的原因,并准备从各自更广泛的文化背景和社会背景出发来做这个题目,探究儒学、佛学、道学对两种戏剧的影响以及两种戏剧中反映出来的这些文化思想意识,这是后话了。歌舞伎音乐发展到今天,已全然定型,有的甚至已程式化。

二、歌舞伎音乐的分类

现在歌舞伎音乐大致分三个大类:第一类,以长呗为中心的三味线歌谣系列,也就是以唱为主的三味线音乐,即广义的“囃子”音乐,由旋律较强的“呗”和表现三味线弹奏技巧的器乐段落的“合方”以及“鸣物”等组成。如《劝进帐》中的出囃子长呗音乐,在“雏段”上演奏、演唱。“雏段”上层是呗、三味线,下层是“鸣物”

乐器。第二类,由说唱音乐发展起来的净琉璃三味线音乐。代表性的乐种有义太夫、常盘津、清元节等。伴奏有的在“雏段”上,也有在专设的“太夫座”以及清元、常盘的“山台”上演奏。第三类,即狭义的“唉子”。以“四拍子”、大太鼓、竹笛为中心,以及数十种敲打乐器演奏的所谓“鸣物”的音乐,这是在“黑御帘”中演奏的音乐。上述分类方法,不是惟一的方法,而且,也不全面,但是,根据上述三种分类,以及歌舞伎实际音乐看来,歌舞伎音乐也大概分为观众能见得到的,在“山台”,“雏段”等上演奏的音乐和观众见不到的“黑御帘”中演奏的被称为“下座音乐”(歌舞伎内部不称“下座音乐”而直呼“黑御帘”音乐)两大类。前者是作为台上演员舞蹈,表述剧情的音乐。后者是开幕、闭幕、人物出入,以及修饰剧情、深化人物形象,为“说台词”和“做戏”提供的背景音乐,以及效果音乐。当然,无论是台上演奏的音乐,还是“黑御帘”中演奏的音乐,它们总有根据不同的剧目,互相融合交替运用的时候,它们总是在相互吸收、照应、促使着歌舞伎音乐的发展。搞清楚日本歌舞伎的音乐种类是非常重要的,因为,日本舞伎不是由演员自己来“唱戏”,演员只是说与做。其音乐完全由伴唱的歌唱演员和说唱演员,以及乐队来负责完成,演员程式化的“做”与“说”(包括造型)都有相应固定的音乐,也就是我国戏曲音乐中所谓的“曲牌”。不同类型的音乐属于不同题材的剧目,不同剧本的形成就有不同风貌的音乐。如“丸本歌舞伎”的剧本,大量是“人形净琉璃”剧目的移植,配音配唱就必须有净琉璃风格的音乐。这类名剧有:《假名手本忠臣藏》、《管原传授手习鉴》、《义经千本樱》、《妹背山妇女庭训》、《绘本太功记》、《本朝二十四孝》、《一谷嫩军记》等。仅从“丸本歌舞伎”的演出还保留了演出开始前,由木偶介绍剧情的形式看来就知,其中间之音乐与“纯歌舞伎”肯定有不同之处。所谓“纯歌舞伎”,是相对于“丸本歌舞伎”而言的,包括初期的歌舞伎脚本,迈世根据歌舞伎的艺术特点所创作的“活历物”和明治以

后的新歌舞伎。许多名作都为歌舞伎的专门作家直接由现实生活中提炼创作的。这类剧本叫“歌舞伎狂言”，作者称“狂言作者”。有名的作者有：富永平兵卫、并木正三、并木五瓶、鹤屈南北、河竹默阿弥等。名作有“歌舞伎十八番”中的《劝进帐》、《助六》、《鸣神》、《暂》等以及《四谷怪谈》、《修禅寺物语》等。要想对歌舞伎有全面的认识，必须了解“人形净琉璃”，了解它的发展史，了解它对歌舞伎发展的影响，了解至今在歌舞伎中的地位。“丸本歌舞伎”与“纯歌舞伎”在音乐上的异处，主要在一个是说的系统，一个是唱的系统。它们内部的界定是十分清楚 、明白的，世袭的“家元”传承制度，也严密地区分了这些音乐的不同类型。除了这两个系统外，“唻子”音乐的各种组合形式也很复杂，主要以呗、三味线、唻子为主的各种组合音乐。(1)呗的单独音乐有马子呗、船呗等。(2)呗与三味线结合的音乐有独吟、只呗、在乡呗等。(3)呗与唻子结合的音乐有：念佛、鼓呗、太鼓谣等。(4)三味线单独音乐有：只合、本调子合方等。(5)三味线与唻子结合音乐有：三弦入大小、三弦入大太鼓入等。(6)唻子单独音乐有：三保神乐、天王立等。(7)唻呗与三味线、唻子结合的音乐有：浜呗、所作切等。关于歌舞伎音乐的三大组织要素，有人称之为“三头怪兽”(坪内逍遥语)，意指歌舞伎音乐的三个方面。所以，充分了解歌舞伎音乐的分类，对真正深入认识日本歌舞伎很有益处。

三、歌舞伎音乐的乐器

毫无疑问，三味线是很重要乐器，在歌舞伎音乐的乐器中占有一席之地。特别是“说”系列音乐和“呗”系列音乐中不可缺少的乐器。作为伴衬(日文汉字写作“点”读音 Chiobo)。在“下座音乐”中也很重要。当然，“现代三味线音乐”的运用也十分广泛，是日本民众较为热爱的一种传统音乐。就是为歌舞伎伴奏唱的“长

呗三味线”和“文乐三味线”也都能够从歌舞伎中抽出来单独演出。也正因为如此,一般说到“下座音乐”更多地是讲“黑御帘”中的“哙子”乐器。并根据这些乐器在歌舞伎的演出中所发挥的作用,分为主要乐器、辅助乐器和哙乐器三大类。现分述如下:1. 主要乐器。就是被总称为“四拍子”的能乐乐器,包括小鼓、大鼓、太鼓、能管,加这篠笛和大太鼓两种乐器,篠笛“别称竹笛,竹制七孔笛,担任旋律音乐的演奏,表现具有田园情调的音乐。大太鼓——大型的鼓类乐器是,歌舞伎创立早期用于仪礼的乐器,后来逐渐成为伴奏乐器。在歌舞伎演出中,它除仍然保留表现仪礼音乐的重要角色外,还单独模拟演奏自然事象中的声音,是歌舞伎音乐中的重要乐器。关于这部分主要乐器,它既广泛运用于今天的歌舞伎音乐中,更是早期歌舞伎音乐的伴奏乐器,也是哙子”首要考虑使用的乐器。2. 辅助乐器。(1)大拍子——江户土师流神乐乐器,鼓类乐器,用于描写江户市井音乐和表现农村、渔村的风情场景。(2)桶胴——太神乐狮子舞乐器,鼓类乐器。与大拍子的表现作用大致相同。(3)乐太鼓——神乐系乐器。鼓类,使用非常广泛。(4)当钲——江户锷井流祭哙子乐器,小型、盘状的金属乐器。用于江户市井音乐的描写音乐中。(5)本钧——寺院乐器,中型的钧钟(也称梵钟)乐器,多用于剧情高涨时,创造气氛。(6)铜锣——寺院乐器,盆型金属类乐器。用于写实性的寺院报时音乐。(7)双盘:寺院乐器,木制的架、金属的钲型写实性乐器。(8)铃——寺院乐器,也是用于写实性的音乐。(9)松虫——歌舞伎创立时期的乐器。用于描写念佛、寺院等音乐,音响似松虫鸣叫而得名。辅助类乐器还有许多文中介绍不及的。从这一类乐器总体看来,大多具有写实性质,而且,乐器本身多来源于寺院,所以,也多运用于寺院及其较庄重、严肃的场景音乐中。3. 哙类乐器。(1)磬——铜制金属寺院乐器,在歌舞伎音乐中也作写实性音响使用。(2)一钲(中双盘)——形如钲、卧放、有三角,寺院乐器。

动用于较凄惨的剧情场面音乐中。(3)羯鼓——属雅乐乐器,用于雅乐风格的音乐中。也运用于时代物御殿音乐中(关于时代物的御殿,在下面曲目一节中再介绍)。(4)豆太鼓——是歌舞伎自创立以来就有的乐器,属小鼓类乐器,用于儿童出入场和“说”、“做”音乐中。

哚类乐器类的乐器较多,诸如什么木鱼、木钲、妙体、板木、铁琴、砧、木琴、时计、拍子盘、板木、半钟等属这一类,这里就不一一介绍了。

关于乐器的分类方法,也有人是依据乐器的性能或制作的材料来分的。小林责在《音乐大事典》“歌舞伎”词条中的乐器分类就是如此,本文介绍的是世代承袭的歌舞伎音乐家们所推崇的分类方法。日本国内介绍较多的也是由田中传左卫门执笔介绍的这种分类法。

四、歌舞伎音乐的曲目

歌舞伎音乐的曲目与歌舞伎剧本题材的取材有着直接的关系。从剧本取材上讲,歌舞伎剧目有两大类,即时代物和世话物。与之相适应的音乐也有两大类。所以,要弄清楚歌舞伎的音乐曲目,首先必须对剧目有所了解。

时代物,即以江户时代以前的历史事件为题材的历史剧,描写的主要对象是公卿贵族和武士阶级。剧中虽然也有农民、渔民、商人等出现,但他们仅仅是作为剧中的陪衬,其剧的中心人物仍然是贵族和武士。如果把这一类剧目再加以细分的话,以平安时代的贵族为主人公的剧目称“王代物”或“王朝物”,这样的剧目有《妹背山妇女庭训》、《管原传授手习鉴》。以描写家将或家臣阴谋陷害主人,企图取而代之为主题的剧目称做“御家物”,剧目有《伽罗先代荻》等。表现“时代物”的音乐大约有十个种类,如御殿、寺神

社、花见、武家等，每类都有固定的“呗”的音乐“曲牌”和“合方”音乐“曲牌”。

世话物则是以江户时代的町人阶级为中心，剧中主人公等人物多是商人、市井侠客以及一般市民，所选题材大部分是冶游场中的事件，也有的是刚刚发生的市井新闻，被迅速及时地搬上到舞台。剧目有《弁天小僧》、《助六》、《东海道四谷怪谈》（鬼怪戏中的杰作）。这一类剧目细分还有描写真实事件的“生世话物”，如《发结新三》、《御染七役》；描写明治维新时期人们剪了发髻，披散着头发等的新风俗的剧目，如《如书生》等。音乐方面，则有在乡、街道·浜呗、寺·神社等十三类不同场景的“呗”的“曲牌”音乐和“合方”的“曲牌”音乐。

除“时代物”、“世话物”两类“曲牌”音乐外，也许可称之为“锣鼓音乐”的“鸣物”曲名也是“曲牌”音乐的重要构成部分。“鸣物”曲名有四类：1. 模仿能唻子，2. 模仿祭礼唻子，3. 歌舞伎创作音乐，4. 由大太鼓模拟的各种自然音乐的效果音乐。

上述三种可称为“曲牌”的音乐曲目，包括传统曲目和明治之后创作的曲目，至今已超过八百多首。加之“长呗音乐”、“净琉璃音乐”等的曲目，使歌舞伎音乐的曲目丰富多彩，音乐风格各异，成交错复杂的状况。然而，只要具体地深入了解每部戏的不同剧情内容和所运用的音乐唱腔及伴奏音乐，就不难弄清其中的规律，也不难从这些规律中学习到一些有益的作用。

参考书目：

1. 【日】平凡社《音乐大事曲》全六卷“歌舞伎”以及“长呗”、“净琉璃”等词条，1982 年版。

2. 【日】东洋音乐选书《歌舞伎音乐》，音乐之友社，1980 年重印。

3.【日】平凡社《歌舞伎·能·文乐》——新的研究方法，浜村米藏、木下顺二编。
4.【日】东海大学文化选书《能·歌舞伎的招待（入门）》，掘越善太郎。
5.【日】传统艺术讲座《歌舞伎·文乐》，户部银作、浜村米藏编，河出书房。
6.【日】《艺能辞典》，“歌舞伎”、“江户音乐”各词条，东京堂。
7.【日】《歌舞伎入门》，河原崎长十郎，高文堂。
8.【日】《三味线音乐史》，田边尚雄，柏出版。
9.《东方音乐文化》，俞人豪、陈自明。

明清俗曲与日本“明清乐”的比较研究*

一

明清俗曲是在我国明清两个时代的社会历史环境中，诞生的一种新的音乐艺术形式。是在民间歌曲的基础上，吸收融会了明清两个时期半职业艺人、职业艺人和一些文人们的创作精华，逐渐发展形成的艺术形式。明清俗曲不仅在当时横向地与其他的艺术形式存在着千丝万缕的联系，而且，从中国音乐的发展历史纵深来看，明清俗曲的影响也一直存在。至今，我们仍然能够感知明清俗曲的艺术魅力，以及，对中国传统音乐文化所产生的巨大影响。甚至，这种影响不仅仅只是局限于国内，而且，它们还传之异域，播之海外，影响到异邦的音乐文化，并在异国他乡的文化滋养下，发展成为一种新的音乐艺术种类。东瀛邻邦日本的传统音乐乐种“明清乐”，就是源于中国明清俗曲，在日本衍化形成的一种音乐形式。有人说：“一切传统音乐都是传播的音乐。在传播中不断演变，又在演变中不断发展。可以说，没有传播及演变，就没有音乐文化的发展；不再传播演变的音乐文化，将是僵滞的音乐文化。”[1]明清俗曲在流传与变异中所带来的生气与活力，也证明了文化是“在演变中不断发展”的历史事实。而对这样一种同样的

* 载《音乐艺术》2002 年第 2 期。

音乐形式和作品,在不同国度、不同文化氛围中流传变异的情况,进行音乐和文化等多方面的比较研究,特别是把中国明清俗曲的流布领域,流变情况,同明清俗曲在日本音乐中得到运用的范围进行比较研究,就更具有了研究的新意和价值。笔者也希望通过对明清俗曲与日本“明清乐”两者间的比较研究,不仅只是获取流传变异的情况,而是能够从对日本这一音乐“无形文化财”国宝的研究中,进一步获得研究中国传统音乐的点滴启发。

二

严格地说,在今天多种形式的中国传统音乐中,均多少存在着明清俗曲的作品及其变体的音乐作品。在民间音乐的民歌、戏曲、说唱、器乐等形式中,自然是不言而喻,就是在宫廷音乐、宗教音乐和文人音乐中,也或多或少存在明清俗曲的作品及其遗音。所以,我们今天对明清俗曲所进行的考察与研究,实际上肯定要涉及到对中国传统音乐整体范围所进行的了解与研究。就明清俗曲在当时的发展兴盛情况而言,它与明清时期各地区的民歌,以及,其他姊妹艺术就有着极其紧密的关系。而在今天的器乐、戏曲、说唱、民间小调等传统音乐形式的发展形成过程中,明清俗曲也产生过巨大的影响。并且,今天,对我国传统音乐的继续发展,仍然发挥着很重要的作用。

自明清时期伊始,明清俗曲不仅作为民间小调、小曲流播甚广,而且,在今天的江浙“吴歌”、湖北“利川小曲”、扬州“扬州清曲”、陕西“西曲”、山东“蒲松龄俚曲”、“临清时调”、“四川清音”、“天津时调”、“北京子弟书”、“沪剧”、“越剧”、“粤剧”等说唱、戏曲的艺术种类中,都存在着明清俗曲的遗音。譬如,像刊载于贮香主人所辑录的《小慧集》(1821 年)上的俗曲曲谱《鲜花调》作品,即今天广为人知的江苏民歌《茉莉花》,在“扬州清曲”、“四川清音”、“天津时调”、山东“五音戏”等曲种、剧种的音乐中,至今仍然

是常用的曲牌之一;像今天“扬州清曲”和“蒲松龄俚曲”等传统音乐形式中的《码头调》、《耍孩儿》、《黄莺儿》、《剪靛花》等曲牌,在明清时期就已经既是十分流行的单曲“小曲”、“小唱”的俗曲作品,又是与其他音乐作品一起构成说唱、戏曲等艺术形式的主要曲调。由于明清俗曲与我国国内的一些地区的乐种间的流传变异情况各有特点,因此,所形成的新的音乐形式也缤纷异彩。单就今天民歌中能够称其为明清俗曲的作品来看,在各地的流播特点就各自很不相同。譬如,《九连环》这个作品,不仅是至今人们仍然熟知的明清俗曲。而且,在流传变异的历史中,它也渗透到说唱、戏曲音乐的种类中去。其音乐风格和特性,也随着这些曲种和剧种进行了改变。即使是作为民歌,在不同地区的流传与变异过程中也标示上了地方的特性。如,流传于贵州独山地区的民歌《九连环》[2],由于用于花灯音乐中,因此,其音乐性质就揉进了闹花灯时的热闹舞蹈律动的节奏,具有了活泼、跳跃的旋律特征,而没有了江南《九连环》民歌那柔媚婉约的音乐性质。再譬如,山东“临清时调”最常见曲目《撒大泼》、《七月七》、《尼姑思凡》等中的“雁鹅调”、“鸳鸯调”、“靠山调”等曲牌,原本也是明清俗曲,但是,在山东地界的地域语言、文化氛围中的流传过程却发生了较大的变化,使之具有了本地化的色彩[3]。也正是由于这种地方语言和地域文化的因素,带来了明清俗曲不同地域的不同变异。譬如像山东“临清时调”中的这些曲牌,同“天津时调”中的“靠山调”、“边关调”等,也应该是同出一源,但是,却也因地方语言和地域文化的因素,它们之间的区别就十分明显[4]。在类似明清俗曲变异成为曲牌的流传情况中,地方语言和地域文化的因素,总是主要因素之一。而且,这样的例子,在中国民间音乐的曲牌音乐中不胜枚举。50年前就有人对一种曲种的曲牌音乐进行了研究,如:于会泳先生的《单弦牌子曲分析》[5]等著作,收集考证了该曲种的一些曲牌的来源,其中也有明清俗曲作品,后来成为曲牌的例子。中国

民间音乐中的这些曲牌音乐，是我国传统音乐的主体和精华，是继承与发展中国音乐的根本与依据。正如乔建中在其著《曲牌论》的文章中说的那样："对中国音乐来说，具有'细胞'意义的'曲牌'……在中国音乐中，曲牌既是凝固的，又是流动的；既是规范的，又是可变的；既是成品、精品，又是'模坯'、'素材'；既连接着遥远的'过去'，又时时溶解着现在。"[6]这也正是明清俗曲，在流传变异的过程中所具有的特征。所以，对明清俗曲流传变异问题的研究，也就是对中国传统音乐、曲牌音乐发展、衍生、形成的研究。

而传入东瀛日本的明清俗曲，在日本文化的氛围中，容进了日本本民族的审美情趣，使之更具有了异域的风情。日本"明清乐"属于日本传统音乐乐种之一。是以我国明朝末年，以及，之后的清朝时期，逐渐流入日本的一些包括明清俗曲在内的中国传统音乐为主体，在日本社会文化背景下发展形成的一种音乐形式。依据这些作品流入日本的不同时期，日本"明清乐"又分为"明乐"和"清乐"两个部分。"明乐"所指的主要内容，就是被视为研究我国古代音乐史重要的古代乐谱——魏皓辑录的《魏氏乐谱》，其中包括50首具有中国雅乐性质的音乐作品；"清乐"则主要指的是以从中国传入的明清民歌和俗曲为主体，并在日本文化背景中发展形成的一些作品，其数量大约在二百首左右。

魏皓辑录的《魏氏乐谱》(1768年)50曲，是日本"明乐"的主要内容。这个50曲的《魏氏乐谱》，也是中国国内目前最常见的一种版本。其实，魏氏的"明乐"乐谱不仅仅只是这50首，日本国内还有不少的刻本和抄本。并且，在日本一些这方面的音乐研究者的论文中已经有所论述。我国中央音乐学院的张前教授在《〈魏氏乐谱〉与明代的中日音乐交流》[7]文章中，也提到过另外一个6卷本的《魏氏乐谱》。关于日本"明乐"的资料，有两部比较直接的重要文献存于日本，即《由绪书》和《续由绪书》。由于原始文献不易直接查阅，1995年在福州召开的"第一届中日音乐比较研

究国际研讨会”上,日本琦玉大学的樋口昭教授在其《钜鹿氏旧藏的明乐器》的论文中,辑录摘编了《由绪书》、《续由绪书》两部文献中的部分文字,可以参阅。[8]

中日音乐界对《魏氏乐谱》作品的音乐性质所持的认识有所不同。杨荫浏、黄翔鹏、钱仁康等中国国内学者们,认为《魏氏乐谱》属于中国传统音乐的“雅乐”系统[9]。而日本人则笼统称之为“中国民间音乐”。从《魏氏乐谱》作品中的文词来看,都是属于《诗经》、“唐诗”、“词”等内容和形式;其音乐性质也确实存在着属于中国传统音乐中所谓的“宫廷音乐”、“雅乐”类的因素。与“俗曲”确实存在着一定的区别。不过,自日本明治年代(1868 ~ 1923)以后,日本“明清乐”一词所指的主要内容则是我国清代的“俗曲”和“民间音乐”,以及,日本“清乐”中吸收的日本“明乐”中的一些音乐。日本已故著名音乐学家平野健次先生指出,日本“明清乐”一词:“有时是‘明乐’和‘清乐’的总称,有时又是指吸收了部分‘明乐’的‘清乐’。流行于明治时期的‘明清乐’多指后者”[10]。也就是说,日本“明清乐”中所指内容是以中国的“俗曲”为主。也即笔者主要探究的、与我国明清俗曲有关的部分。日本“明清乐”作为俗曲音乐的作品,主要集中在“清乐”类的作品中。有关日本“清乐”与中国明清俗曲的关系,仅从中国的明清俗曲与日本“清乐”作品中,类似《九连环》、《茉莉花》、《剪剪花》、《算命曲》等相同的俗曲曲目中,我们就完全可以知晓它们之间存在着的渊源关系。而且,事实上,它们之间的确是关系极为紧密。不管是分析两者作品中的文词,还是音乐曲调,都可以见到它们同源关系的因素。不过,它们在流传变异中所反映出来的情况却有所不同。譬如,上述的中国明清俗曲《九连环》,不仅是中国的俗曲具有代表性的作品,而且,《九连环》也是日本“明清乐”中最有代表性的曲目。据说传到日本的年代是1800年,由前往日本经商的清朝商人刘然乙等传入。它传入之初,首先是与日本当地的舞蹈进

行了融合,之后,又与日本其他地区的民间音乐相融合。由于,笔者对于中日《九连环》歌曲的情况,撰有《中、日〈九连环〉歌曲的流传与变异》[11]的专门文章,所以,在此,本文就不多加赘述。但是,这里需要特别指出的是,日本《九连环》歌曲,虽然后来在日本又形成了几种不同风格的音乐形式,甚至流播至日本偏远的地区,形成了完全日本风格的音乐形式。但是,其流传变异的来龙去脉却是十分清楚的。在各种不同形式和风格的音乐个性和特性很容易区分的同时,人们也能够知晓它们各自不同的来源。这一点与明清俗曲的流传变异情况的确是很不相同。今天日本“明清乐”,之所以能够作为“无形文化财”的国宝得到日本政府的保护,可能与此不无关系。

有关“明清乐”的乐谱,除魏皓辑录的《魏氏乐谱》之外,在日本公开刊行出版的“明乐”和“清乐”乐谱,自江户时代末期到明治时期还有很多。虽然大部分都是月琴谱,但由于所谓的月琴谱都是使用工尺谱记写的,所以,其乐谱也完全可以用于其他乐器进行演奏和用于歌唱。这些乐谱的大部分均为小型本和袖珍本,歌词均注以日本假名的汉语发音。

除了过去公开刊印的乐谱之外,今天,在日本出版的许多从日本各地区采集获得的民歌曲集中,也收录了一些中国明清俗曲和日本“明清乐”作品,流播于日本各个地区的变异作品。这些民歌作品,是经过了诸如:柳田国男(1875 ~ 1962)、高野辰之(1876 ~ 1947)、町田嘉章(1888 ~ 1981)、小寺融吉(1895 ~ 1945)、藤田德太郎(1901 ~ 1945)等,日本几代民俗研究者、民歌音乐研究者们勤奋耕耘的结晶,是日本各地民歌研究工作者们辛勤劳动的成果。象町田嘉章那样的民歌研究专家,从20世纪的40年代起,就完全凭自己个人的力量开始进行对日本各地民歌进行采集的工作,把毕生精力贡献给了民歌的采集和研究事业。集町田嘉章一生民歌采集和研究的心血编辑出版的九大卷《日本民歌大观》,从1944

年7月出版第一卷“关东篇”至1980年全部出齐,历经半个世纪。这部《日本民歌大观》,不仅是他的传世之作,也是日本民歌收集中最好民歌集,更为今天日本民歌的研究,以及,类似本文课题提供了极大的方便。譬如,在拙文《中、日〈九连环〉歌曲的流传与变异》文章中提到的《洒落洒》一例。

与日本“明清乐”的乐谱相比,我国明清俗曲所直接遗留下的古代乐谱则很少。明清俗曲只有《百本张》、《借云馆小唱》(1816)、《小慧集》(1867)等少数一些工尺乐谱的刻本和抄本。这些仅存的乐谱,也是研究明清俗曲最重要的材料。当然,今天各地区的民歌集成和曲艺、戏曲集成中也收录了不少可以称之为明清俗曲变体或遗音的作品,而且,本文中已经列举过这方面的例子。另外,通过研究筛选,我们也可以利用日本“明清乐”方面的有些乐谱,作为研究中国古代有声音乐史的重要依据。

在乐器的使用上,无论是中国的明清俗曲,还是日本的“清乐”和“明乐”等三种不同音乐形式,其乐器使用数量和品种虽然有一些出入,却也相差不多。“明乐”中所使用的乐器,依据《魏氏乐器图》列举的乐器统计有以下三大类11种:一、管乐器:巢笙、龙笛、长箫、筚篥。二、弦乐器:琵琶、月琴、小瑟。三、打击乐器:大鼓、小鼓、云锣、檀板。日本“明乐”一直以来所使用的乐器,被魏氏家族的第八代传人,即“明乐”的嫡系传人钜鹿笃义,连同《魏氏乐谱》、《乐器之图》、《乐品弹秘调》等,全部卖给了当时的“音乐调查掛”,即今天日本东京艺术大学的前身。我们今天依据明治18年“音乐调查掛”购买这些乐器向日本文部省递交的呈文:“该等乐器若从祖先入籍之年算起,乃属已有二百二十余年历史之古器物。本属传家之宝,因年来贫穷日渐加深,遂面临难以继续被保存之困境……”等等文字,仍然能够了解当时的基本情况。“清乐”中则一般不使用巢笙、筚篥、小瑟等,龙笛、长箫在“清乐”中统称横箫。由于留下了许多有关“明清乐”的乐器实物和有关文献,

甚至,还有像《乐品弹秘调》这样论及乐器演奏方面的文献,所以,为今天对其进行研究提供了极大的便利。中国明清俗曲中的乐器使用情况,在各个不同历史时期、各地区不同的种类中,均有所不一样。综合笼统地讲,大概主要使用的乐器有:三弦、琵琶、月琴、四胡、坠琴、以及板、鼓等。有的音乐种类只使用几件乐器,如"扬州清曲"的伴奏乐器就只有琵琶、三弦、月琴、檀板等几件。"蒲松龄俚曲"使用的乐器主要有:三弦、四胡、坠琴,"撒拉金"[12]等。也有只使用像单弦、或三弦等一件乐器的情况。

中国的明清俗曲,首先是在日本长崎这个当时繁荣的开埠港口城市找到知音的。在包括《长崎县志》和日本人宫崎成身的《视听草》、观一道人的《如是我闻》等许多的文献和文人著作中,都记述了很多明清俗曲在当时得到演唱和流传的情况。日本长崎是日本"明清乐"的发源地,"明清乐"的作品,是从这里流向日本其他各地得到发展和变异的。尤其需要指出的是,"明清乐"无论流传到中心的城市,还是流传到偏远的乡村,不管其变异成什么样的音乐形式,其流向情况都比较清楚。相反,中国明清俗曲的发源地却完全不可能得到考证,其没有明晰的流传与变异的线路。我们只知道大约在明宣德至万历年间(1426~1620),"俗曲"的演唱,已经在北京、汴梁、成都、扬州、泉州、番禺等许多地方形成了演唱的中心,其演唱的地点大多集中在青楼等娱乐性的场所。据文献载,清朝的两、淮和江南地区流行的明清俗曲,是以扬州为中心的。演唱形式多为独唱,并有小型乐队伴奏,不过,这种有伴奏乐器的独唱形式,还不是后来的说唱音乐等形式,而只是带有乐队伴奏的一种传统音乐中的歌种。其实,今天的一些曲艺音乐形式和某些地方戏曲,在其形成之初,特别是在清末民初出现的:独抱琵琶自弹自唱,或者,一女子持板、碟、手绢等清唱,一琴师和声伴奏,在茶肆、酒楼和街上演唱的情形,正是过去明清俗曲演唱形式的继续。

三

如上所述,日本“明清乐”中的中国传统音乐的成分并不是单一的。依据今天日本方面研究的资料所知,真正属于俗曲的作品是在清朝时期才传入的。虽然,在明治时期流行的日本“清乐”所指内容,主要是在日本文化、文政时期(1804～1830),由来往与长崎的中国商船带来的清朝的民间音乐。但是,笔者以为,在这之前,也已经有清代的俗曲传入日本。甚至,明代的时候也应该有俗曲传到日本。虽然,目前,笔者不能够利用足够的曲谱作品来充分证明这一情况,不过,日本江户时代中期的儒学者、“华音之师”(汉语专家)的冈岛冠山的两部作品却给我们提供了一些线索和推论的依据。冈岛冠山(1673～1728),名璞,号冠山。他当时担任日本对外开放的惟一窗口——长崎的“唐通事”(即中国语的翻译)。活跃于长崎、江户,死于京都。他在1716年刊刻的《唐音和解》[13]中,介绍有俗谣八篇,并付有横笛谱。在1718年刊刻的《唐话纂要》卷五中,载有《劈破玉》、《百花香》、《清平乐》、《太平乐》、《十三省》、《醉蝴蝶》、《秋风辞》、《阳关三重曲》等十篇俗谣歌词[14]。单从《唐话纂要》和付有横笛谱的《唐音和解》中的《醉胡(蝴)蝶》作品的文词来看,完全与明清俗曲同出一辙。也就是说,明清俗曲早在18世纪初期,甚至17世纪就传播至海外日本。比传播到西方的《茉莉花》,又名《鲜花调》等要早得多。

试把冈岛冠山《唐话纂要》、《唐音和解》中举列的俗曲作品的文词与【清】华秋蘋《借云馆小唱》、【明】冯梦龙《挂枝儿》等中的作品进行一番比较,让我们有一个直接的认识。

《唐话纂要》中的《劈破玉》:“一爱你二爱你,聪明伶俐;三爱你四爱你,人物标致;五爱你六爱你,一团和气;七爱你的年纪少;

八爱你做夫妻;九爱你温存;闯了哥哥,十十儿爱你!"

《唐音和解》中的《醉胡(蝴)蝶》:"一更里天一更里天,月照纱窗人(那)未眠。被窝儿寒(那),冻得我浑身上战(颤)。我的肝肝,我的心肝,何处贪花(啊)敝(撇)下了俺(勒),你在花街上闯。"

《借云馆小唱》中的《京剪靛花》:"月出东方照树梢,只听得樵楼二更鼓儿敲。嗳,瞌睡儿又来了,嗳嗄嗳,瞌睡儿又来了。佳期约定在黄昏后,这时候不来不来的了。嗳,想必是跳了槽,嗳嗄嗳,想必是跳了槽。……"

【明】冯梦龙《挂枝儿》中的《坚心》:"罢了罢了,难道就罢了。死一遭,活一遭,死活只这一遭。尽着人将我两个千腾万倒。做鬼须做风流鬼,上桥须上奈何桥。奈何桥上若得和你携手同行也,不如死了倒也好。"[15]

像冈岛冠山在《唐话纂要》、《唐音和解》中所辑录的这类俗曲文词,在中国明清时期是非常丰富的,留存至今的这类文词作品也很多。如:【明】冯梦龙辑录的《山歌》、《挂枝儿》、《夹竹桃》;【清】颜自德(天津三和堂曲师)选辑,王廷绍编订,刊行于乾隆六十年(1795 年)共八卷的《霓裳续谱》;【清】华广生编,刊行于道光八年(1812 年)共四卷的《白雪遗音》等[16]。遗憾的是冈岛冠山没有记录下当时的曲谱。虽然,有一些横笛谱,但是,没有节奏、旋律音高、时值的具体标示,而只是一种有关横笛吹奏时,指法打开与闭合的文字说明。所以,不可能深入研究它们的音乐性质。不过,文词方面也还是能够说明许多的问题。冈岛冠山是日本江户时代最杰出的"华音之师",他曾经在日本著名学者荻生徂徕主持的"蘐园译社"中担任过教授中国语的工作。他还是日本最早把中国文学名著《水浒传》翻译成日文的译者。所以,他对中国的俗文化应该是十分了解和关注的。由此看来,明清俗曲自明代就开始传入日本了。也就是说,魏皓在一个很小范围里教授、传播《魏氏乐

谱》的同时,明清俗曲在日本大众群体中也在流传。并有时人所做的这方面情况的记录。其中,包括江户时代大学者新井白石(1657～1725)在内,也有关于"明清乐"的墨迹留至今日。[17]

另外,从明代绘画作品与日本江户时代的浮世绘作品的比较中,也能找到一些19世纪前,明清俗曲有可能在日本流行的例证。譬如,在明代的春宫画、风俗画与日本的浮世绘作品中,都有许多展示艺人、艺妓和青楼女子风貌,描述她们演唱、演奏俗曲情况的画面。在日本浮世绘的一些作品中,其绘画中讲述的故事、人物的形象、画面的场景等,均与明清春宫画、风俗画酷似。同时,在浮世绘的作品中,也展示了类似明清俗曲演唱的画面。譬如,大和画工奥村利信的作品《义太夫梅枝》[18],就展示的是一个美丽的女子跪弹着三弦,看着唱本进行演唱的事情;歌川丰春的《琴》[19],描绘的是两把三弦、筝与唱的组合的场景。众所周知,明清俗曲主要是流传于青楼妓馆和一些娱乐性的场所。而日本"明清乐"之前的"歌舞伎"、"净琉璃"等市民俗文化,也是同样的情形。这些情况,在绘画中也得到了表现。浮世绘是盛行于江户时代,具有庶民性质的绘画形式。浮世绘是一个日本的新造词汇,被确定使用的年代大约是在日本的天和年间(1681～1684)。"浮世"一词与佛教的"彼岸"相对而言,意思是现世。也就是说,浮世绘作品中的内容,既不是过去曾经发生的事情,也不是对未来的向往,而只是今天进行着的现实。浮世绘的内容主题,都是当时流行的最前端的社会风俗。所以,像有"武者绘大师"之称的歌川国芳的《通俗水浒传豪杰一百单八人之一九纹龙史进》[20]那样的作品,就及时展示了也许是作者刚刚获得的中国正在流行的《水浒传》的内容。这肯定代表了一种时尚,一种对中国俗文化的追求。其中,自然也包括了对市民俗曲音乐的模仿与学习。所以说,中国的明清俗曲作品,在以日本"明清乐"的形式广泛流行于日本之前,就不同程度地,以不同的形式流传、存在于日本社会及音乐文化之中。

今天，我们对于日本“明清乐”情况的了解，主要是来自于日本方面提供的研究材料和文献史料。特别是由日本已故著名音乐学家平野健次撰写，载《音乐大事典》中的“明清乐”词条，综合了日本国内在“明清乐”方面研究的成果，清楚地介绍了“明清乐”传入日本及其发展的过程。列举了一些重要的“明清乐”方面的史料文献。是便于利用的最好的基本材料。除此之外，作为日本传统音乐乐种之一的“明清乐”，日本音乐学术界已经给予了许多的研究工作。在“明清乐”的发展历史中，对其做整体研究的并不是很多，最早的有富田宽执笔撰写的《日本大百科辞典》(1908～1919)中的“明乐”、“清乐”词条。后来，有我们所熟悉的日本著名音乐学家田边尚雄所著《音乐粹史》的“幕末篇”[21]、林谦三所著的《明乐八调》、平野健次和町田佳章合著的《日本古歌谣的复原》(1961年)，以及，藤田德太郎著《近代歌谣研究》书中的“唐人歌”[22]等作品。日本最新的“明清乐”的研究成果，是塚原康子博士所著《十九世纪日本西洋音乐的受容》[23]一书中的第五章“从江户后期到明治时期的明清乐的音乐活动”的内容。塚原康子的研究，除了综合、梳理、评述了前人的研究成果，而且，依据新的材料，从新的视角进行了更加深入地研究，并有许多可贵的发现。上述日本音乐及音乐文学学者的研究，不仅是日本方面研究这一问题的重要成果，而且，也影响着中国在这方面所进行的研究。不过，中国国内发表的有关日本“明清乐”研究的文章不多，如果除开专门对“明乐”《魏氏乐谱》的研究论文之外，那么，就只有杨桂香(台湾)《明清乐——传承至日本长崎的中国音乐》[24]一文，是专门涉及日本“明清乐”问题的研究。所以说，在这个问题的研究方面，应该有很多的工作可做。

四

本文通过对明清俗曲同日本“明清乐”作品的流传与变异的比较研究,基本清楚了它们两者及两者之间的渊源关系、来龙去脉。认识了它们所具有的诸如历史的、文化的、音乐的、民俗的、人文的许多价值。虽然,笔者一直试图能够从明清俗曲与日本“明清乐”的古代作品比较中,从今天中国明清俗曲遗音、变体与日本“明清乐”古代作品的比较中,从明清俗曲与今天日本“明清乐”的变异作品比较中,从中国明清俗曲遗音、变体与日本“明清乐”变异作品的比较中,获取更多音乐和文化多方面有意义的研究成果。但是,现在看来做的还很不够,许多问题只是点到为止。主要原因是受到笔者对中国传统音乐和日本传统音乐了解与研究水平均比较肤浅的制约。所以,今后,还当继续努力,特别是加深对日本“明清乐”及其相关文化材料的了解与研究,以便能够进一步弄清楚这方面的问题。

注释:

[1] 冯光钰:《中国传统音乐的传播演变》,载《中国音乐》1993 年第 2 期第 5 页。

[2] 谱例见“中国民间歌曲集成”全国编辑委员会、贵州编辑委员会编《中国民间歌曲集成 · 贵州卷》,ISBN 中心出版 1996 年 12 月第 1 版第 161 页。

[3] 有关山东“临清时调”作品的曲例,请参见苗晶、金西、星学、萍生、纪中、占河著《山东民间歌曲论述》,山东人民出版社 1983 年 2 月第 1 版。

[4] 有关“天津时调”作品的曲例,请参见《曲艺音乐集成 · 天津卷》。

[5] 王秀卿等传谱、于会泳编著《单弦牌子曲分析》,上海音乐出版社1958年7月第1版。

[6] 乔建中著《土地与歌》,山东文艺出版社1998年2月第1版第213页。

[7] 天津音乐学院、福建师范大学编著《中日音乐比较研究论文集》,天津社会科学院出版社1998年7月第1版第16页。

[8] 载《比较音乐研究》1996年第4期第1页。

[9] 关于《魏氏乐谱》在中国的研究情况,请参见笔者《〈魏氏乐谱〉的研究》一文,载《中国音乐学》2001年第1期。

[10] 【日本】下中邦彦编集《音乐大事典》,平凡社1982年11月初版,1985年3月第8次印刷第2465页至2467页“明清乐”词条。

[11] 有关中、日两国《九连环》歌曲的流传与变异,以及有关的许多谱例,请参见笔者《中、日〈九连环〉歌曲的流传与变异》一文,载《中央音乐学院学报》2001年第1期。

[12] “撒拉金”,指的是一串竹板与一块竹板相互敲击发响的一种乐器。

[13] “和解”一词,是一个古日本语词汇,意思是把外国语翻译成日语。“唐音和解”也就是中国作品的日文翻译。

[14] 据【日本】青木正儿著《支那文艺论丛》第412~434页和第417~418页等记述。

[15] 【明】冯梦龙《挂枝儿》,载《明清民歌时调集》(上册),上海古籍出版社1987年9月第1版第63页。

[16] 【清】颜自德选辑,王廷绍编订《霓裳续谱》,华广生编《白雪遗音》,载《明清民歌时调集》(下册),上海古籍出版社1987年9月第1版。

[17] 【日本】《近代音乐资料集》,日本近代音乐资料馆1996年印。

[18] 《日本浮世绘精选集》(一),江苏美术出版社1998年8月第1版第2页。

[19] 《日本浮世绘精选集》(一),江苏美术出版社1998年8月第1版第6页。

[20] 【日本】《日本大百科事典》“浮世绘”词条图例,平凡社1988年

2 月。

[21]【日本】田边尚雄著《音乐粹史》,日本出版协同株式会社昭和 28 年 9 月 5 日初版第 12 页。

[22]【日本】藤田德太郎著《近代歌谣研究》,勉诚社昭和 61 年 2 月 28 日第 153 页。

[23]【日本】塚原康子著《十九世纪日本西洋音乐的受容》,多贺出版株式会社 1993 年 2 月初版第 1 次印刷。

[24] 载北京《中央音乐学院学报》1993 年第 1 期。

中、日俗曲《九连环》的流传与变异*

一

中、日两国一衣带水，文化联系渊源流长。

俗曲《九连环》，在中、日两国的歌曲音乐发展历史上，都曾有过流播甚广的辉煌经历。中、日两国盛传的《九连环》作品，有着十分密切的亲缘关系，同时，也具有十分相似的流播特征。它们都来源于中国明、清两个时代，属于在“民间歌曲”基础之上兴盛发展起来的“俗曲”之中。它最初来源于“民歌”，后发展成为“俗曲”，再后来，它又回返至民间，成为“民歌”得到流传。因此，它既是“民歌”和“俗曲”的本身，又反过来影响了当时，以及后世“民歌”与“俗曲”的发展。而对中、日《九连环》俗曲不同存在情况的了解，能够促使我们更加深入地理解双方的这类音乐。《九连环》俗曲是中国“民歌”、“明清俗曲”与日本传统音乐乐种“明清乐”中，至今仍然为人们所熟知的名曲。被中、日两国称之为《九连环》的俗曲，在各自社会文化背景下，在传播、衍化的流传变异中所体现出来的音乐文化现象十分有趣，至今仍然能够使人们从中得到许多有意义的启发。

由于无论是我国的《九连环》，还是日本的《九连环》俗曲，都来源于我国的“民歌”或“明清俗曲”之中，因此，如果要清楚哪些

* 载《中央音乐学院学报》2001 年第 1 期。

是“俗曲”，哪些属于“民歌”，那么，对“俗曲”、“民歌”，以及“明清俗曲”等概念的认识与了解，便成为需要首要解决之事。

我国的明、清时期，是今天我们称之为“俗曲”、“民歌”、“小调”、“时调小曲”等“市民音乐”、“民间音乐”最为繁荣的时代。“明清俗曲”是在我国明、清两个时代的社会历史环境中诞生的一种新型的音乐艺术形式，它的产生具有特定的时代背景缘由、人文思想意识和社会生存条件。特别是自明代开始，市民阶层的崛起和市民文化的兴盛，带给了这个时期音乐文化新的活力。“中国的历史终究是在循环中前进着发展着，中国的封建社会终归要在一次又一次的近似圆圈的循环中走向灭亡。这个已经登上历史舞台的市民阶层，为我们的民族带来了新的活力，明代后期的思想史、文学史、文学理论史，都不能不显著地打上它的印迹。”[1]“明清俗曲”承续了滥觞于宋元以来的市民文化的传统，是“民间歌曲”向“俗曲”发展演化的产物，也是今天许多中国传统音乐的发生之源泉。

俗曲研究家李家瑞，在20世纪30年代撰写的《北平俗曲略》书中所论及的“俗曲”类型有：“弹词”、“鼓词”、“莲花落”、“十不闲”、“花鼓”、“太平词”、“弦索调”、“杂曲”[2]等多种。今天看来，李家瑞所讲意义上的“俗曲”，实际上已经包括了我们今天称之为“民间音乐”中的“民歌”和“曲艺”、“戏曲”中的许多内容。广义地讲，“俗曲”的范围，的确应该包括李家瑞上述之内容，甚至还要更为广泛一些的内容，譬如“民间音乐”中的戏曲曲牌音乐、器乐曲、歌舞音乐等等。其实，“民歌”与“俗曲”之间紧密的联系，并不是那么能够轻易划分，它们之间的特征也并不可能作出畛域分明、精确的界定。但是，笔者以为“明清俗曲”，还是应该作为一个特定的概念来看待，即：把“明清俗曲”作为文学形式，它是一种历史的文学体裁，作为“曲”的音乐形式则是一种历史的乐种。“明清俗曲”作为文学体裁有其约定俗成的用韵规则、构词格律、句式结构、表现手段。著名音韵学家罗常培先生早在《北京俗曲百种摘

韵》中就曾经指出："在民间流行的文艺作品里，有一种顺乎天籁的节奏和韵脚，这是纯任自然，信口流露来的，和拟古作品的拘牵声律，严守韵书的情形绝对不同。但是，这种自然的节奏和韵脚，往往在不定之中也有相沿成风的定型，并不是丝毫没有条理的。民间文艺的韵脚，普遍叫做"辙口"、或"辙儿"。所谓"辙"便是车轮子自然碾出来的轨迹，……。在北方流行的歌谣和小调里有所谓"十三道辙"的，那便是这种自然押韵的轨迹。"[3]"明清俗曲"作为一种音乐乐种，在其音乐性质、结构形式、表现手法、流布领域、社会作用等方面也都有其自身的规律与原则。"明清俗曲"其狭义的、具体所指，基本与李家瑞在《北平俗曲略》书中所论及的"杂曲"类相似。"明清俗曲"，不同于我们今天界说的"民间歌曲"，也不同于历史上文人们所创作的词曲歌曲和"拟民歌"，而是属于界于两者之间的第三类中国古代歌曲形式。也就是说，"俗曲"与"民歌"是既有联系，又有区别的两种艺术形式。[4]今天，我们对于"明清俗曲"与同时代的"宫廷音乐"、"琴歌"等专业化、职业化的音乐相比较所显示出来的明显不同，已经为人们所认知和认可，然而，如果说"俗曲"与"民间音乐"中的"民歌"属于不同的两个类型，却一定不是那么容易使人能够轻易接受。但是，"民歌"与"明清俗曲"确实又是两种极有区别的音乐类型。"民歌"无论是在歌词内容、形式，或是音乐构成等方面都比较原始、简单、质朴。而"俗曲"在歌词创作上，则相对具有情感复杂化，用词用语讲究化的特点；在作曲手段方面，较之"民间歌曲"具有一定技术化、技巧化等的特点。弄清楚"俗曲"以及"明清俗曲"的概念，有利于认识《九连环》在衍变、发展过程中所展现出来的特征和规律，便于区别"民歌"《九连环》与"俗曲"《九连环》的不同特征。过去，我们不能够解释各地区民歌水平参差不齐的原因，就在于没有区分开自然民歌与被加工过的民歌。虽然，今天的这些俗曲都是从民间采集来的，但是，它们中肯定大量存在曾经被加工过的作

品。从“民歌”中划出“俗曲”，是一项仔细的工作，是对“民歌”、“俗曲”等概念产生一百多年来进行再认识的新思考，是民歌研究工作的深入，应该具有现实的意义。

我国“明清俗曲”的名称，是一个整体、完整、固定的概念，它有具体的时限，即明、清这两个特定的历史时期，有其独立、特殊的形式与内容。正如日本的“明清乐”也被称之为“俗曲”一样，它也是一个特指的概念，即：自日本江户时代起，由中国传至日本的中国“明清俗曲”和“民歌”，在日本变异、衍化和形成的“明清乐”乐种，以及其他一些通俗流行的音乐类型。虽然，日本对于“俗曲”称谓的使用，也要因人、因时、因地点和场合而各有不同。但是，有一个基本点与我国“俗曲”的界定是相同的，即：把“娱乐性较浓的歌曲”称之为“俗曲”。这类用于“娱乐”的“俗曲”本身，就是要依据不同的娱乐场所，娱乐内容，和娱乐对象，作出不同意义上的调整，其本身就具有职业性和专业性质上的意义，而非即兴性。在这一点上，就与“民间歌曲”有着明显的不同。吉川英史在《日本音乐的历史》书中对日本“俗曲”有一个界定，这里可以作为我们进一步理解我国“明清俗曲”和其他类型“俗曲”的一个参照，也可以作为把我国“明清俗曲”与日本“明清乐”进行比较研究的一个基础。吉川英史指出：“俗曲的名称，因人、因场合有各种各样的使用。广义的意思指雅乐以外的所有音乐都可以称之为俗曲；稍微狭义的是指除能乐、筝曲、琵琶乐等，包含端呗、歌泽，以及小呗等小篇的所有三味线组歌。不过，这里只是把酒宴之上，类似寄席场合演奏的娱乐性较浓的歌曲称之为俗曲。另外，也有别于民谣的三味线音乐化、城市化的歌唱俗谣。……具体的形式有：都都逸、二上新内……等。”[5] 无论如何，日本“俗曲”类型中的艺术形式，与日本“民谣(民歌)”之间的区别是明显的。“俗曲”中的艺术形式，大部分都有其明确的传承流派和历史的渊源关系，有一定的组织性，在音乐的改造和发展方面都有其一定的规范性和原则。与

民间音乐的自然发展有着本质的区别。在日本广义的"俗曲"概念所包含的类型中,与中国"民间音乐五大类"的内容基本相同,而狭义的"俗曲"概念则近似笔者对中国"明清俗曲"所作出的界说。在吉川英史主编的《邦乐百科辞典——从雅乐至民谣》的"俗曲"词条里所列举的种类中,还有一种称之为"洒落洒"[6]的形式,它就是由日本俗曲"明清乐"中的《九连环》俗曲衍化而来的,日本"明清乐"理所当然被划为"俗曲"之列。尽管"明清乐"中的"明乐",即《魏氏乐谱》,被我国音乐界视为"宫廷音乐",不过,《九连环》与《魏氏乐谱》中的作品,的确存在着一些不一样的东西[7]。所以,在日本"明清乐"里,作为"俗曲"的作品,主要还是集中在"清乐"中,由中国传入日本的明清俗曲、成为日本"清乐"中的这些作品有二百首左右。其中,最具影响作品有:《九连环》、《抹(茉)莉花》、《剪剪花》、《算命曲》等。从日本"清乐"的这些作品中,能够窥知与中国"明清俗曲"的关系,《九连环》是最具代表性的一例。而且,中国和日本《九连环》的广泛流播,以及以其所产生的多样变体,也显示了"俗曲"与"民间歌曲"在流传过程中的不同变异性。而各具特色的流播变异状况所展示出来的文化特征更是耐人寻味。

二

讲《九连环》是我国"明清俗曲"中"一首"广为传唱的俗曲的说法并不十分准确,虽然最初的《九连环》的确只是一首单曲,是一首"民歌"形态的简单歌曲。但是,随着它的广泛传唱和流变,到后来,产生了许多内容复杂,形式多样,风格各异的多首《九连环》。《九连环》的曲名名称,最初是以一种玩具命名的。"九连环"作为一种智力玩具,在中国古代文献中是有记载的,如:在【明】杨慎的《丹铅总录》中,就有关于"九连环"的记载:

"'九连环'之制,玉人之功者为之,两环互相贯为一,得其关捩解之为二,又合而为一。今有此器,谓之'九连环',以铜或铁为之以代玉,闺妇孩童以为玩具。"而在【清】徐珂编撰的《清稗类钞》中,则较为详尽地记载着"九连环"的使用说明:"'九连环',玩具也,以铜制之。欲使九环同贯于柱上,则先上第一环,再上第二环。而下其第一环,更上第三环。而下其第一、二环,再上第四环。如是更迭上下,凡八十一次,而九环毕上矣。解之之法,先下其第一环,次下其第三环,更上第一环,而并下其第一、二环。又下其第三环,如是更迭上下,凡八十一次,而九环毕下矣。"[8]在曹雪芹的名著《红楼梦》的第七回中,也有林黛玉在贾宝玉房中作拆解"九连环"游戏的描述。说明"九连环"这种智力玩具在清代仍然为人们所喜欢。近来,木制、铁制的"九连环"玩具,在中国民间不时也仍然能够见到。另外,据中国民间的传说,"九连环"也是一种爱情的信物,因此,在有关"九连环"的中国文学、诗歌作品中,在歌曲的歌词内容中均带有爱情的色彩与描述。从歌词内容方面考证,可以肯定,最早的《九连环》"民歌"和"俗曲",首先是借用了"连环不断解不开"、"两情相依,紧紧相连"等这些具有爱情含义的主题。

三

中国《九连环》俗曲,早在明代就有了,但是,今天想知道最早、最原始的《九连环》俗曲,那已经是不可能的事情了。如果能够所幸找到比较早期的《九连环》乐谱,那是最好。我们今天在中国国内所能见到的《九连环》的最早刊刻本或抄本传世乐谱的出现是在清朝,乐谱最早见于清乾隆至光绪年间,由北京书社刊刻印刷的《百本张抄本》中的工尺谱(见谱例1)。

谱例1 《百本张抄本》谱

九 连 环

[清]《百本张抄本》
徐元勇 译谱



这是一首音乐结构比较简单的歌曲，应该说保持了《九连环》属于“民歌”阶段的形态。当然，也明显存在被该乐谱辑录者进行加工的痕迹，主要是在歌词内容方面的加工。这首《九连环》与本文后面所要例举的日本“看看节（看看小调）”中的《九连环》属于一个类型，它的简单性是显见的。而且，简单、直接，几乎一字一音，显示了这首曲调是较为早期的《九连环》形式。为了与本文下面所举例的《九连环》作品进行比较研究，我们对这首《九连环》首先做一个较为清楚的分析。曲调是由“宫”音起，再“宫”音结束。第一句的上半句落音为“商”，下半句落音为“徵”音。第二句的音调风格，明显与第一句不同，以“羽”为多，但仍然结束在“宫”调性上。

在李家瑞著的《北平俗曲略》书中的“杂曲”类中，称《九连环》是“福建调”中最著名的一种“俗曲”[9]。他在书中所指曲谱，仍然是《百本张抄本》中的“福建调”之一的《九连环》工尺谱。另外例举的一首《九连环》“俗曲”，是转制北京书社《箫笛合谱》所

刊的曲谱,是一首有复杂变化的器乐曲谱,此谱虽然未点板眼,但是,基本与《百本张抄本》中的《九连环》工尺谱相近,开头几句几乎一模一样。李家瑞在书中对《九连环》曲调的来源,作了进一步的推断,他认为这首《九连环》俗曲,属于福建地区的"俗曲",并以其"打嘟噜"的演唱特征,断定《九连环》俗曲来源于福建省。毫无疑问,这种说法的理由是不充分的,因为"打嘟噜"的演唱特征在中国其他的许多地区都存在。不过,"打嘟噜"的演唱方法,的确是《九连环》的一大特征,这在今天各地的《中国民歌集成》中还能够见到。不过,这种"打嘟噜"的演唱方法是由于明清时代"俗曲"的娱人性、取悦听众的社会功能所致。每一个时代都有建立在符合本时代审美观念基础之上的唱法特征。正如今天演唱通俗歌曲时,由于借助了发达的电器设备,而在唱法上具有了电声的特点一样,明清时代,在演唱"俗曲"时所产生的演唱方法,依据的也是当时的社会环境和条件,具有时代的烙印。

《中国民歌集成·福建卷》中,收录有今天从民间采集来的《九连环》"民歌"(见谱例2)。我们可以作一些比较研究。

谱例2 《中国民歌集成·福建卷》谱[10]。

九　连　环

摘自《中国民歌集成·福建卷》

徐元勇　译谱

有 情 人, 送 奴么一 把 九 连 环, 九 呀 九 连

环(啊), 十 指 尖 尖 解 不 开。 拿 把 刀 来

割, 割(也) 不 断。 (呀 嘟 呀 嘟 呀)



这首《九连环》，无论从音乐的构成、曲调的进行和歌曲的整体特征上看，都与《百本张抄本》中的《九连环》曲谱，明显地存在着亲缘的关系。但是，这并不说明《九连环》自古至今，就真的一直在福建流传，甚至说福建是《九连环》的来源地。福建建阳地区的这首《九连环》俗曲，是一首已经发展变异得比较成熟的作品。原谱有三段歌词，曲调上也有一些变化，间奏变得复杂和具有地方色彩，也明显看得出所存在着的外来音调，以及，地方特色与外来音调的矛盾。也就是说，把最早《九连环》曲调中在存在着的上下句风格相异的矛盾，进行了扩大与发展。这首《九连环》曲调的进行，虽然在具体音符上有变异，但是，仍然保留了“宫”音起，“宫”音结束，第一句的上半句落音为“商”，下半句为“徵”音等特征。变化发展比较大的，主要还是在第二句和间奏部分。

20 世纪初，李白英在中国江苏无锡一带亲自采集得来的“俗曲”《九连环》，与《百本张抄本》中的《九连环》的曲调也相差无

儿,也有着相同的特征和亲缘的关系。甚至,我们还有理由认为,也许《百本张抄本》中的《九连环》曲谱,最早是采自吴地。因为,无论是《九连环》的歌词内容,还是曲调的风格韵味,都具有江南、吴地的特征。并且,具有“明清俗曲”的特色,可以被称为“明清俗曲”的遗音。其实,与《百本张抄本》相近的《九连环》曲调有多种,并且,在江浙流传很广,也有不少的变种。20 世纪初,由李白英编曲的《民间十种曲》[11]和《在野底歌曲》[12]曲谱中的“民间歌曲”《九连环》、“俗曲”《九连环》,就存在着一些不同程度的变异,也都流传于江浙一带(见谱例 3、4)。

谱例 3 李白英江苏采集谱

小 九 连 环

摘自 1931 年李白英编《在野底歌曲》

徐元勇 译谱

我 的 呀 干 浪 子呀, 呀呀儿有! 呀 呀 儿 有!

情 人 呀, 送 我 九 连 环, 九 呀 九 连 环, 双 手

拿 来 解 不 开。 拿 把 刀 儿 割, 割 不 断 呀, 呀

呀呀儿 有! 嘟噜……………………

……………………………………………

这首《九连环》俗曲，原谱载有八段歌词，谱例介绍了前两段。其他六段为：

谁人呀！解开九连环，奴愿与他做夫妻，他是一个男，男子汉呀。

一对呀！鸟儿飞上天，飘飘荡荡掉下来，掉下相思根。相思根呀。

雪花呀！飘来三尺高，飘下一个雪美人，落在我的怀，怀中抱了呀。

一更呀！望他他不来，二三更夜黄昏，四更鼓儿天，金鸡报了呀。

五更呀！三点天明亮，兰房牙床红罗帐，绣被鸳鸯枕，枕边相思呀。

那人呀！害得奴家想，害得奴家想，奴家想得得了病，病根海样深。

曲谱的编者对八段歌词还作了注释：

第一段：以蝴蝶双飞花朵里起，引到相思，歌调亦扬长吟深欢之致。

第二段：一数之始，十数之终，以九连环比喻连续不断的相思。

第三段：谁人呀！解开九连环，就是说那个深知她忧郁结结相思的，便可与她结为夫妻，他是一个男子汉呀，这一句，含多少性的兴味。

第四段：爱情未着时，本飘荡似梦中游丝遇着对手，才种下相思之根而成为一对。

第五段：相思爱情失意处，原似抱个雪美人。

第六段：韶华如流水，青春不再来。

第七段：境遇美好，没爱的润泽，一切似觉为空幻，徒在枕边苦相思。

第八段：可知相思苦，声声断肠言。

这首《九连环》的曲调,虽然,不如今天《中国民歌集成》和其他出版的《中国民歌》中所采集来的《九连环》[13]那么细巧,装饰音也那么得体。但是,看得出是一首旋律流畅,结构规整的作品,是一首曾经经过加工的作品,是一首由"民歌"发展成为较为成熟的"俗曲"的作品。"宫"音起,"宫"音结束。第一句的上半句落音为"商",下半句落音为"徵"音。弱起拍使曲调一开始就更加委婉,说明了该曲被加工运用的场所和作用,强调了他的功用性。曲调把原来有歌词的部分变为了间奏,即加进了乐器的伴奏,这也是功用性的需要。应该说今天我们在国内所能够见到的《九连环》俗曲,绝大部分保留了被加工后的特征。这类歌曲,作为"民歌"是属于比较成熟的一类。按照笔者的研究思路,它们便是属于"明清俗曲"之列的作品。如果从民间音乐中的"民歌"与"说唱"、"戏曲"音乐的关系而论,它们属于"过渡作品"。不过,在"明清俗曲"中,有的作品的确过渡到了说唱、戏曲中去了,有的则仍然作为"民歌"在民众中流传着。但是,比其他民歌却要成熟得多。

李白英采集来的这首《九连环》歌词,与【清】华广生编述的《白雪遗音·卷三》中的一首名为"五更"的《九连环》歌词明显同源。而且,李白英采集的这首《九连环》,其歌词规整性的分段,虽然有受《白雪遗音》中《九连环》影响的痕迹,但是,它又完全依据的是音乐曲调进行的分段,所以,具有了更切贴、更音乐化的意义。试比较《白雪遗音》中《九连环》歌词:"我的嗳,干郎儿咿呀哟,咿呀咿呀哟。情人儿嗳,送我的九连环,九连九连环,双双手儿解,解又解不开。解不开咿呀哟。情人儿嗳,解开我的九连环,九连九连环,我与他做夫妻,是我的男,男儿汉嗳咿呀哟。变一对鸟儿飞上天,飞嗳飞上天,飘飘摇摇落下来。奴家再与他重。重相见嗳咿呀哟。雪花儿飘,飘得三尺三寸高,飘一个,雪美人,与奴家怀,怀中抱嗳咿呀哟。一更嗳,一点是咿呀哟,咿呀咿呀哟。二更嗳,二点

是不来了，不来不来了。三更鼓儿交半夜，四更鼓儿惊，金鸡报晓咿呀哟。五更嗳，五点是天明了，天明天明了。进香房，象牙床，轻纱帐，红绫被，鸳鸯枕，枕儿思，枕儿想。怎不叫奴思，怎不叫奴想，相思病嗳咿呀哟。”[14]

华广生《白雪遗音》中的这首《九连环》歌词，是明清俗曲中能够见到的一首较为完整的《九连环》作品。由于，与李白英，以及今天采集来的《九连环》歌词很接近，所以，也佐证了《九连环》俗曲是一首流传很广、影响很大，而且，很早的俗曲作品。

谱例 4 李白英江苏采集谱

九 连 环

摘自李白英 1928 年采编《民间十种曲》

徐元勇 译谱

蝴蝶呀对对成双飞，飞来飞去花朵里。奴家就记起记起，相思呀。得儿……
情人呀送我九连环，双手拿来角不开。拿把刀儿割割不断呀。
（颤舌……）

另外，在新中国之后出版的江苏民歌歌曲集中，也收录有《九连环》的“民歌”（见谱例 5）。而且，新中国之后，从民间收集、编辑出版的许多中国民歌集中，都有《九连环》的俗曲，并与《百本张抄本》、李白英采集的《九连环》曲调，以及，《中国民歌集成·福建

卷》中收录的《九连环》"民歌"也都十分相近。从它们之间曲调的基本结构、旋律的进行、调性的特性音，以及歌词内容等各个方面，都能够找到一脉相传的例证。

谱例 5 今人采自江苏谱[15]

九　连　环

徐元勇　译谱

蝴蝶呀，飞来又飞去呀，飞来又飞
去呀，飘飘荡荡进花园呀，小妹妹上前
扑，扑呀扑勿到呀。咿得儿呀得儿哟哎得儿哟哎。
得儿…………　……咿得儿呀得儿
哟哎，得儿哟哎。

综上所述，有一点是肯定的，那就是上述《九连环》俗曲，完全属于"同宗"一族，是出自一个母体，具有同宗的渊源关系。不过，要想理出哪个是母体，哪个为子项，却非易事。1998 年，冯光钰先生在其专著《中国同宗民歌》[16]书中，对包括《九连环》在内的一些"明清俗曲"作品，作了纵横的考证与例举。是中国民歌研究中，一部填补了"明清俗曲"曲调研究空白的著作。笔者上述文章中所列举的《九连环》俗曲，便可以作为"同宗民歌研究"的范畴。但是，我认为要区别那些看似"同宗"，实际并无

关系的一些情况。要清楚有些甚至应该说根本就不是属于这个范畴的情况。譬如,像冯光钰先生在其书中所列举的多首《九连环》就都不属于"同宗"之列。实际上,有的只是对《九连环》名称借用。我们知道,《九连环》的名称经常被借用,"大九连环"就是一例。《九连环》名称被借用的情况,有的与《九连环》曲调没有关系,也并不是真正《九连环》的作品或其变体,曲调风格特征上并无联系,甚至,在歌词内容上也没有关系,不属于一个宗流中的"俗曲"或"民歌",在音乐上没有必然的联系,所以,不能够称之为"同宗",而只能视为名称的借用而已。这些借用,有的是借用《九连环》"九"字的"多、大"的意思;有的借用"连环"一词的"循环、反复"之意。如:江苏民歌《姑苏风光》,又名《大九连环》。由于使用了多个曲牌,形成了一种套曲,所以又称其为"大九连环",但是,其中根本没有《九连环》的曲调和内容。当然,在其他一些所谓的"大九连环"的套曲中,也可能有以《九连环》的曲牌为套曲曲牌之一的现象,这又得另当别论。由于有了"大九连环",为了区别"俗曲"《九连环》,便在原来《九连环》之上加以"小"字,以示区别,这种添加有"小"字的《九连环》,也正是《九连环》从"民歌"发展至"俗曲",或再由"俗曲"转向"民间"的证明。说上述有的《九连环》俗曲属于"明清俗曲",那是因为,有的《九连环》作品,的确无论是在歌词,还是曲调方面,都有着明显被加工过的痕迹,有规整、细腻、精巧的特征。有的《九连环》,是在"民歌"《九连环》基础上,发展进入"俗曲",之后,又转入民间,成为"民歌"的《九连环》。所以说,要想很清楚地弄懂"民歌"与"俗曲"的区别,的确是十分困难。

当然,《九连环》俗曲,以及其他"明清俗曲"的影响,还不仅仅限于民歌方面。从文学的角度讲,"俗曲"的范围是很窄的,而从音乐曲调方面看,"俗曲"渗透进入的领域就是很广的。正如李家瑞在《北平俗曲略》书中,把"俗曲"概念扩大延伸到民间音乐的

"说书之属"、"戏剧之属"、"杂耍之属"等其他范围那样。《九连环》与"明清俗曲"确实是横向地对当时的其他艺术形式也产生过很深刻地影响。从历史的纵深来看,"明清俗曲"在专业音乐和民间音乐,在民歌和曲艺、戏曲等音乐之间,起到了接受、融合和传播等多方面的作用。有人说:"一切传统音乐都是传播的音乐。在传播中不断演变,又在演变中不断发展。可以说,没有传播及演变,就没有音乐文化的发展;不再传播演变的音乐文化,将是僵滞的音乐文化。"[17]《九连环》的传播与演变,充分体现了这一点。再者,《九连环》不仅与明清时期各地区的俗曲、民歌,以及,其他姊妹艺术有着渊源流长、非常紧密的关系,而且,对于我们今天的戏曲、曲艺、民间小调等传统音乐的发展也产生过巨大的影响。我们在今天的民歌、曲艺、戏曲中,仍然能够看到,以不同的形式存在着的《九连环》作品。因此,除了上述这些《九连环》的俗曲之外,还可以列举许多地方的《九连环》民歌作品和戏曲、说唱音乐及其变种。如湖北说唱艺术形式"湖北小曲"中的《九连环》就保留了江南民歌的韵味[18]。

四

上述乐谱,不仅为我们提供了把"明清俗曲"与今天《民歌集成》中的《九连环》俗曲,进行比较研究的便利,而且,也为同日本"明清乐"等日本种种《九连环》音乐,进行比较研究的可能。而对于日本《九连环》俗曲的了解,能够为弄清楚中国《九连环》俗曲的来源,或寻找更早一些时候的《九连环》曲调的踪迹,提供参考的例证。同时,也为中国明清俗曲的流传变异情况,提供了一个强有力的佐证。

中、日两国的《九连环》,在各自的社会文化背景中传播、衍化,形成了中日两国各个不同历史时期、各个地区,特色各异的

《九连环》,及其变种的音乐风格和形式。中国《九连环》俗曲的流传变异情况是复杂的,也似乎永远不可能追溯到《九连环》的根源。而日本“俗曲”《九连环》,在日本流传变异的历史脉络则相对比较容易梳理得清楚。像“明清乐”中的《九连环》俗曲的传承,甚至连传承人都记述的比较清楚。

日本的《九连环》俗曲,是自江户时代起,在日本全国流传最为盛行的一首“俗曲”,此曲最早是由中国传入。据说是1800年由中国宁波商人刘然乙传到日本的,之后,日本“明清乐”的各派始祖金琴江、林德建等人,在长崎传播的“清乐”中,也有《九连环》的曲目,所以,《九连环》最早属于日本“明清乐”中的一支曲目。并由此曲目衍化、生成了日本传统音乐艺术形式中的“看看舞”、“法界节”、“长崎节”、“洒落洒”等艺术形式。从现在日本各地的各种不同《九连环》曲谱中,从今天我们对中国明清俗曲的了解与研究中可以看出,中国“明清俗曲”的《九连环》在传入日本之始就发生了一定的变化,后来,无论在歌词内容,或曲调方面更加发生了大的变异,但是,也始终保留着一些中国明清俗曲《九连环》传入之始的一些主要思想,如表现爱情的主题。而且,特别值得指出的是,今日长崎的“清乐”,以及“清乐”中的《九连环》、《抹(茉)莉花》、《算命曲》、《剪剪花》等俗曲,与由中国传至日本当时的形式,似乎变化不是很大,因为至少听得出与今天中国所能够见到的这些俗曲的曲调很相近。日本政府把其视为“无形文化财”也是不无道理的。至于《九连环》,中国旋律日本化的情况,是指《九连环》流播至日本其他地方,特别是本土和一些偏远地区而言。

由于日本《九连环》俗曲,不仅得到流传,而且,还有大量的乐谱出版。日本公开刊行出版的,包括《九连环》在内的日本“明清乐”乐谱,自江户时代末期到明治时期有很多。虽然大部分都是月琴谱,但由于所谓的月琴谱都是使用工尺谱记写的,所

以，其乐谱也完全可以用于其他乐器进行演奏和用于歌唱（见谱例6）[19]。

谱例6 《邦乐百科辞典》谱

九　连　环

摘自日本《邦乐百科辞典》

徐元勇　译谱



这首《九连环》曲调，与本文章中上述例举的中国《九连环》曲调相比较，也明显存在着亲缘关系，有着内在的联系。同时，还应该承认，日本的这首《九连环》，是包括中国今天所能够见到的《九连环》曲调中，比较早期的一种。应该说是最单一、简单、没有任何装饰音的一首《九连环》的曲调。这也许就是人们常常说起的，文化研究中“中心”与“边缘”的关系问题所带来的特殊现象。

类似谱例6的《九连环》曲调，在日本的“明清乐”和“俗曲”的种类中还存在着许多。或者说日本“明清乐”中，保留了更多这种曲调简单，风格平淡，就中国人的视角看来，这些《九连环》的词曲结合不佳，而符合日本人审美心态的《九连环》曲调和俗曲（见谱例7）。

谱例 7 田边尚雄编《日本俗曲集》谱

九 连 环

摘自田边尚雄编《日本俗曲集》

徐元勇 译谱



这首《九连环》曲谱，是日本以五线谱形式印刷、刊行的最早的日本“俗曲”谱例之一。刊载于由日本著名已故音乐学家田边尚雄编撰的《日本俗曲集》中。“看看节”就是依据这首俗曲中“看看兮”的歌词而命名。也有依据歌曲衬词命名的情况，如“洒落洒小调”即以歌曲中的衬词“洒落洒”命名。

自江户时代以来，日本刊行了许多有关“明清乐”的乐谱，为了便于中国的音乐研究者了解日本“明清乐”，及其包括《九连环》在内的乐谱的情况，笔者现依据日本方面的研究资料，在《明清俗曲同日本“明清乐”的流传与变异》一文中，列举了一些日本刊行的“明清乐”的乐谱，请参阅。这些日本“明清乐”的乐谱，其大部分是小型本和袖珍本，歌词均以清代发音注日本假名发音，曲调以工尺谱字记写。而且，乐谱的编辑或刊印者，也大多为“明清乐”的知名人士或某一派系的领导者。

五

被中、日两国称之为《九连环》的“俗曲”，在各自社会文化背景下，在传播、衍化的流传变异中所体现出来的音乐文化现象十分有趣。譬如像日本“俗曲”中的“法界节”就是一例，首先是“法界节”曲名的由来就很有意思。“法界节”是明治二十年代盛行的流行俗曲，《九连环》的歌词中，原本有“不开”一词，其日语读音为“ほうかいHOKAI”。当《九连环》传到日本的其他地区，人们不理解“不开”的含义，而“ほうかいHOKAI”的读音与“法界”的读音相同，所以，人们又给“ほうかいHOKAI”加上了“法界”二字，也就称之为“法界节”了，又因其来源地为长崎，所以，有时也称为“长崎节”。仅仅从“不开”→“ほうかい”→“法界”等《九连环》的名称的变异上，我们就能够看到在不同文化环境中所存在和发生着的不同变化的现象，那么，在歌词内容和音乐曲调上所存在着的变化就更是不言而喻了。日本《九连环》变异体的名称，几乎都是以歌词内容中的某一词句命名，如上述的“法界节”，以及“看看节”等都是歌词中的词句。而且，日本《九连环》的变异体，有的不仅在歌词内容上保留了思想的延续性，而且有的在曲调上也明显的存在着渊源关系。如果从“同宗民歌研究”的视角来看，这些曲种，可以名副其实的称之为同宗一类。从日本《九连环》俗曲来看，的确有些像中国明清俗曲早期的《九连环》俗曲形式。

不过，在日本《九连环》曲调的流传变异中，还有一种情况较为复杂，即据考证，这些曲调与日本“明清乐”有关，但是，今天的俗曲却没有一点“明清乐”的痕迹。譬如，在日本九州串木野市的民歌中，就有一首《串木野洒落洒》（见谱例8）[20]的民歌便是属于此类的民歌。

谱例 8　串木野洒落洒

串木野洒落洒

久保けんお采谱

徐元勇　译配歌词



据称它也是由《九连环》衍变而来,但是,我们可以从曲谱中看到,无论在歌词内容和音乐曲调上,几乎都与中国明清俗曲的《九连环》没有多少关系。而且,就是与日本“明清乐”中的《九连环》也完全不是一个样。就算是属于流行日本全国的“洒落洒小调”风格的日本音乐,也是被串木野地区化的“洒落洒”。所以,称其为《串木野洒落洒》。它的流传路线是这样的:《九连环》俗曲,从中国南方的“色町(花街柳巷)”[21],传到日本的长崎,从作为长崎“看看舞”的伴奏歌曲,逐渐演化成为“看看小调”,再由“看看小调”脱变为当时流行全日本的“洒落洒小调”。属于这类风格的歌曲还有“法界节”、“梅枝”,以及类似《串木野洒落洒》这样的《九连环》形式的变种歌曲。这首鹿儿岛地区的“洒落洒小调”,虽然日本认定是中国的《九连环》,但是,可以看到,它已经完全变异成

为一首，渔民们在作远洋渔业时，表现欢乐和忧愁的日本歌曲。也许是想借用《九连环》的名称，而又与中国借用《九连环》名称的现象不同。日本的一些歌曲或曲种，从历史沿革追溯，它们的确与日本“明清乐”，以及包括《九连环》在内的中国明清俗曲有关。但是，它们在各自的环境中，这些《九连环》已经完全发生了面目全非的变化。譬如像这首被誉为“寿命长久的流行歌曲”[22]的《串木野洒落洒》。应该说，这不仅仅是中国旋律日本化的问题，而且，也可以看到，中、日民歌的传播与流变，同样存在着专业化、职业化与自然民歌自由传播的不同性质。专业、职业者对待民歌的态度是注重保留本质特性，注意继承与发展的关系，而民间则具有鲜活的随意性和即兴性，是依据现实的社会生活进行的改变，其音乐的变异当然有时已经是面目全非了，《串木野洒落洒》的情况就是一个明显的例子。

对于中、日俗曲《九连环》的比较研究，原来计划从以下四个方面进行：1、把中国古代记录的《九连环》乐谱与今日采集的《九连环》俗曲进行比较；2、把日本古代与流传至今的《九连环》俗曲进行比较；3、把中、日两国古代之间的《九连环》俗曲进行比较；4、把中、日两国古代与中、日两国今天的《九连环》俗曲进行比较。但是，今天的这篇小文所做到的则十分有限，特别是对“民歌”《九连环》与“俗曲”《九连环》存在的不同区分与分析研究很不够，只有留待今后再进一步去做了。

虽然只是一篇小文章，却烦扰了不少人。首先是我的博士导师江明惇教授给予的多方指导，使我受益良多。日本著名音乐学家蒲生乡昭教授、樋口昭教授，寄赠了重要的日本“明清乐”方面的资料，和包括日本《九连环》俗曲在内的乐谱，为我的比较研究提供了不可缺少的材料。在此，表示衷心地感谢。

注释:

[1] 成复旺、蔡钟翔、黄保真:《中国文学理论史》(三),北京出版社,1987年7月第1版第5页。

[2] 李家瑞:《北平俗曲略》,上海文艺出版社,1990年5月依据1933年1月国立中央研究院历史语言研究所影印。

[3] 罗常培:《北京俗曲百种摘韵》,来熏阁书店印行,1950年11月。

[4] 关于"明清俗曲"的详细界定,请参阅拙文《界说"明清俗曲"》,发表于西安音乐学院学报《交响》2000第三期第38页。

[5] 【日】吉川英史:《日本音乐的历史》,创元社,1965年6月第1版,1995年5月第18次印刷第352页。

[6] 日文名称的写法为"さのさ"。中文名称"洒落洒",是笔者依据日语的读音音译。

[7] 详见拙文《〈魏氏乐谱〉研究》。计划发排于《中国音乐学》2001第一期。

[8] 【清】徐珂:《清稗类钞》,中华书局,1984年12月第1版。

[9] 李家瑞:《北平俗曲略》,上海文艺出版社,1990年5月依据1933年1月国立中央研究院历史语言研究所影印。

[10] "中国民间歌曲集成"全国编辑委员会、福建编辑委员会编《中国民间歌曲集成·福建卷》全二卷,ISBN中心出版,1996年12月第1版第1112页。

[11] 李白英编曲《民间十种曲》,上海光华书局1928年12月初版,1931年10月再版。

[12] 李白英:《在野底歌曲》,上海光华书局,1931年10月初版。

[13] 今人采集、编辑出版的"九连环"歌曲主要有:张仲樵、袁飞编著《苏南小调常用曲调》,江苏人民出版社1965年11月第1版第3页;人民音乐出版社编辑部编《中国民歌选》,人民音乐出版社1984年10月第1版,1995年7月第5次印刷第439页;文化部文学艺术研究院音乐研究所编《中国民歌》,上海文艺出版社1982

年9月第1版第497页等,以及,各地区的《中国民歌集成》之中。从这些歌曲中,可以看到,在不同的时期,歌词均有不同意义和程度上的变化,音乐曲调却相差不多。

[14] 《明清民歌时调集》,上海古籍出版社1987年9月新1版第703页。

[15] 摘自人民音乐出版社编辑部编《中国民歌选》,人民音乐出版社1984年10月第1版,1995年7月第5次印刷第439页。

[16] 冯光钰:《中国同宗民歌》,中国文联出版公司,1998年9月第1版。

[17] 冯光钰:《中国传统音乐的传播演变》,载《中国音乐》1993年第2期第5页。

[18] 曲谱见何志远主编《湖北小曲》中国曲艺家协会湖北分会编印出版1983年9月第1版第117页。

[19] 该谱来源于【日】吉川英史主编《邦乐百科辞典——从雅乐至民谣》292页"九连环"词条的工尺谱。

[20] 日文名称的写法为"串木野さのさ",载《日本民谣全集·5·九州、冲绳编》,雄山阁1975年。

[21] 【日】《日本民谣全集·5·九州、冲绳编》,雄山阁1975年第130页的"曲目解说"。

[22] 【日】《日本民谣全集·5·九州、冲绳编》,雄山阁1975年第130页的"曲目解说"。

附：

日本と中国の両国における「九連環」の広がりとその変化*

一、研 究 目 的

『九連環』とは中国の明朝、清朝の時代に誕生し、各地で歌り継がれた明清俗曲である。日本でも中国の明末清初の時代に当たるも江戸時代から『九連環』という「清楽」およびその多くの変容が長崎を中心として、京都、大阪まで盛んになった。

そもそもは日本の「清楽」における『九連環』は中国から長崎に伝わり、長崎から日本の他の地方に伝わったものである。しかし、中日両国の『九連環』はそれぞれ独自の社会、文化的背景の中で伝播、発展し、中日両国のそれぞれ異なる歴史的、地域的特色をもった『九連環』およびその変容とスタイルを形づくっていった。

本論文の目的は日本と中国の両国における『九連環』の広がりとその変化を紹介し、その関連を探ってみたいのである。

二、中国の「明清俗曲」における『九連環』について

『九連環』は中国の明末清初の時代、即ち日本の江戸時代に

---

* 附日文《中、日俗曲〈九连环〉的流传与变异》，译者：杨桂香（台湾）。

誕生し、広く伝承されてきた明清時代の「明清俗曲」である。「明清俗曲」というのは明、清両時代の社会□歴史的環境の中で誕生した新しい型の民間歌曲である。その音楽様式の発生には特定の時代背景、人文思想と社会生存条件が関わっていた。特に明代からは市民階層の勃興と市民文化の興隆とがこの時代の音楽文化に新しい活力をもたらすようになった。

「明清俗曲」は民間歌曲の進化発展の産物であり、今日の多くの伝統音楽の発生の源でもある。「明清俗曲」は一種の音楽様式として、その性質、構造形式、表現手法、流布地域、社会機能などの面においてもそれ自体の規律と原則を有している。

『九連環』も民間歌曲を基礎に発展繁栄してきた「明清俗曲」である。『九連環』は中国の「明清俗曲」の中で今なお良く知られる名曲となっている。『九連環』という名称は、最初ある玩具の名からつけられ、一種の智恵玩具(知恵の輪)として中国の文献に記載されている。(図1)

清朝に徐珂が編集した書物「清稗類鈔」には『九連環』の使用法が次のように細かく記されている。『九連環』は銅製の玩具である。九つの輪を一つにするためには一つ目の輪と二つ目の輪をつなぎ、一つ目の輪をはずした後三つ目の輪をつなぐ。次に第二、第三の輪をはずし第四の輪をつなげる。このように八十一回繰り返すと九つ目の輪がつながる。輪を解くには、一つ目の輪をはずし、次に三つ目の輪をはずす。一つ目の輪をつなぎ、その後第一の輪と第二の輪をはずす。第三の輪をはずし、とこのようにやはり八十一回繰り返すと九つ目の輪まではずす事ができる。『九連環』は「解くことのできない輪」、「両者の強く結ばれた思い」を主題にしているが明らかである。

また、曹雪芹の長編名著『紅楼夢』の第七回の中にも、林黛玉が賈宝玉の部屋で『九連環』を解く遊びをする描述があり、

『九連環』という智力玩具(知恵の輪)が清代でも好まれていたことが説明されている。今日中国でも木製や鉄製の『九連環』玩具が民間でよく目にすることができる。

民間の伝説によれば、『九連環』は愛の贈り物でもあり、『九連環』に関する文学、詩歌の描写はいずれも愛情の色彩を帯びている。歌詞の内容から考察すると、早期の『九連環』は、「連環不断解不開」「両情相依、緊緊相連」など愛情に関するテーマを借用したということができよう。

中国の『九連環』と言う明清俗曲は明代にはもう存在していたが、しかし今日最も早期の最もオリジナルな『九連環』を知ろうとしても、もう不可能な事かもしれない。

今日中国国内で見ることのできる『九連環』の最早期の刻本あるいは抄本伝世楽譜が出現したのは清代で、その楽譜は最も早期のものは清代の乾隆から光緒年間に伝承されていた民間音楽を収め、北京書社から印刷出版された『百本張抄本』中の楽譜(譜例1)に見られる。

譜例1、『九連環』『百本張抄本』

これは構造が比較的単純な歌曲で、民間歌曲段階のスタイルを保つ『九連環』と言うべきであろう。この『九連環』と日本の「看看踊」の『九連環』とは同じ類型に属するものであり、その単純性がはっきり見て取れる。しかも単純、直接的なことほとんど一字一音になっている。この曲調がかなり早期の『九連環』スタイルを示しているかと考えられる。

中国俗曲の研究家、李家瑞著の『北平俗曲略』の「雑曲」の中で『九連環』と称しているのは「福建調」の最も有名な「俗曲」である。彼が書中指摘している曲譜は、『百本張抄本』の「福建調」の『九連環』工尺譜(中国音楽の記譜法で工と尺などの文字で音高を示す)である。

他に例に挙げた『九連環』「俗曲」は、北京書社『簫笛合譜』所刊の曲譜で、複雑な変化のある器楽曲譜である。（譜例2）この譜は基本的には『百本張抄本』の中の『九連環』工尺譜に近く、始めの数句などほとんど瓜二つである。李家瑞は書中で『九連環』曲調の來源に対して更に進んだ推断を加え、この『九連環』は福建地域の「俗曲」に属すると認定し、その「打 duru」（舌を早く繰り返され、duruduruという声を出す歌い方）の演唱上の特徴を以って『九連環』は福建省からきていると断定した。この種の主張の理由が不十分であることに疑問の余地はない。というのは「打 duru」の演唱特徴は中国の他の地域にも多数存在するからである。しかし「打 duru」の演唱方法で『九連環』を演唱することは確かに『九連環』伝承の一大特徴であり、それは今日なお中国各地で歌われている民間歌曲にも見出すことができる。

譜例2、『九連環』『簫笛合譜』

『中国民歌集成□福建巻』には今日民間から採集した福建省でうたわれている民間歌曲の『九連環』（譜例3）が収録されており、比較研究を進めることができる。

譜例3、『九連環』『中国民歌集成□福建巻』

この『九連環』は音楽の構成、曲調の進行と歌曲の全体的な特徴からみると、『百本張抄本』の『九連環』曲譜と親類関係が存在することは明らかである。しかし、それは『九連環』が昔から今日までずっと福建に伝承しているとか、福建が『九連環』の來源地だなどという事は説明していない。福建省建陽地域のこの『九連環』俗曲はすでに発展変異が成熟している作品である。原譜には三段の歌詞があり、曲調に少し変化があって、間奏は複雑になっている。

二十世紀初め、中国の音楽家李白英が中国江蘇省無錫一帯で自ら採集した『九連環』は、『百本張抄本』の『九連環』の曲調

と大きな違いは無く、同様の特徴と親縁関係を有している。我々は『百本張抄本』の『九連環』曲譜がその最早期に呉の地で採集されたのかもしれないと認定する理由がある。それは『九連環』の歌詞内容はもちろん、曲調の風格□余韻にも江南、呉地の特徴があるからである。

実際、『百本張抄本』に近い『九連環』曲調には多くの種類があり、しかも江蘇□浙江に非常広く伝承し、多くの変容ある。二十世紀初め、李白英が編曲した『民間十種曲』や『在野底歌曲』の曲譜の中の『九連環』、にはすこし異なるという程度の変容が見られる。今でも江蘇? 浙江一帯に伝承している。

譜例4、『九連環』『民間十種曲』

この『九連環』の曲調は、今日の『中国民間集成』やその他の『中国民歌』に採集されている『九連環』のようには精巧でもないし、装飾音もそんなに気の利いたものでないかもしれないが旋律が流麗で構造の整った作品である。

近年、中国で出版された江蘇省『民歌歌曲集』の中には『九連環』(譜例5)も収録されているし、民間から収集、編集出版された多くの中国のほかの地域の民間歌曲を収める民歌歌曲集にはみな『九連環』のという明清俗曲もある。それらは、皆『百本張抄本』、李白英採取の『九連環』、および『中国民歌集成□福建巻』中に収録されている『九連環』」とも十分似ている。したがって、それらの曲の曲調の基本構造、旋律の進行、および歌詞の内容などから一脈相伝の例証をさがすことができる。

譜例5、『九連環』江蘇譜

以上の論述を総合してみると、肯定する点がある。それは上述した様様な『九連環』が一つのオリジナルなメロディーから出ており、淵源関係を有しているという点である。

とは言え、『九連環』という名称はよく借用されるので、ど

れがオリジナルでどれが借用したメロディーであるかをきちんと整理するのはそう容易なことではない。江蘇省の民間歌曲にある『大九連環』はその好例であろう。『九連環』の名称が借用される情況は、『九連環』のメロディーと関係なく、本当の『九連環』の作品あるいはその変容でもなく、様式上の風格特徴での関係もないものもある。まして歌詞内容上の関係もなく、一つのオリジナルの「明清俗曲」あるいは「民間歌曲」にも属さず、音楽上も必然的な繋がりはないのでる。ただ名称上の借用とのみ見なせるだけのものもある。これらの中には、『九連環』の「九」の字の「多、大」という意味を借用したものもあるし、「連環」という詞の「繋がる、反復」という意味を借用したものもある。例えば、江蘇民間歌曲の『大九連環』は『姑蘇風光』(譜例6)ともいう。それは多くの曲調名を使って一種の組曲の形式を形成したので『大九連環』と称するのである。しかしそこには『九連環』の曲調と内容は全くない。もちろんその他幾つかの『大九連環』組曲の中には『九連環』の曲調名を以って組曲の曲調名称の一つとする現象があるかもしれない。

譜例6、『姑蘇風光』

また、『九連環』と区別するため、もともとの『九連環』の上に「小」の字を加えて区別することにする。この「小」の字を加えた『九連環』は『九連環』が「民歌」から「俗曲」に発展し、あるいは再び「俗曲」から「民間」に転向したことの証明である。上述の『九連環』俗曲には「明清俗曲」に属するものもある。それは『九連環』作品の中に歌詞の面であれ曲調の面であれ、明らかに加工された痕跡、つまり整理、精密、精巧といった特徴があるからである。『九連環』の中には、「民歌」『九連環』を基礎にして「俗曲」に発展進化し、その後また民間に転入し、「民歌」の『九連環』となったものもあるので、「民歌」と「俗曲」の違いをはっ

きり分けて理解しようとするのは非常に困難だといえる。

上述した『九連環』の楽譜は、我々に□明清俗曲」を提供したのみならず、日本の「明清樂」における「清楽」のさまざまな『九連環』音楽との比較研究を進めるためにも便宜を提供している。

そして日本の『九連環』の理解によって、中国の『九連環』俗曲の來源をはっきりさせることもでき、より早期の『九連環』曲調の痕跡を探すことに対し、参考になる例証をも提供し、それと同時に、中国明清俗曲の伝承変異情況のために一つの強力な佐証を提供したと考えられる。

三、日本の「清楽」における『九連環』

中国の「明清俗曲」はその名の通り、一つの完成された固定的な概念で、明朝、清朝という歴史的な時間の制限の下に誕生し、その曲には独特かつ独立した形式と内容がある。

これは日本で「明清楽」が「俗曲」とも言われているのと同じで、□明清楽□にもまた江戸時代に中国から伝わった□明清俗曲□などの楽曲が日本で浸透、変化する中で生まれた□明清楽□に属する種類の音楽並びにそのほか人々に慕われ流行した音楽の種類という確固たる概念がある。

日本に伝わった「明清楽」の中で、後に「清楽」と呼ばれるものになったものは二百曲余りある。中でも影響力のある作品には『九連環』、『茉莉花』、『剪剪花』、『算命曲』などがある(波多野:)。

日本のこのような「清楽」には中国の「明清俗曲」との関係が垣間見え、『九連環』はその代表的な一例と言える。また中国と日本の『九連環』が広範囲にわたって広がりを見せた事実とその過程で見せた多様なる変化は、「俗曲」と「民間歌曲」が歌り継がれていく中で違った変化を遂げていった事を顕著に示して

いる。これらの音楽が各地に広がる過程で遂げていった独自の変化によって現れた文化的な特徴は人々を魅了するものであろう。

日本の「清楽」における『九連環』は、江戸時代より日本全国で流行した「俗曲」の一つで、中国の「明清俗曲」より伝来したものである。馬琴の『著作堂一夕話』(日本隋筆大成巻五)によれば1800年に中国寧波の商人劉然乙によって日本へと伝えられ、後に日本の「明清楽」の各派の創始者である金琴江や林徳人などが長崎で伝播した「清楽」の中にも『九連環』の曲があった。(波多野:)このことから、『九連環』は最も早い時期には「明清楽」の一曲として歌われていたことが分かる。

またこの曲が日本社会に浸透し変化していく中で、日本の伝統音楽にある「看看踊」、「法界節」、「長崎節」、「さのさ」などが生まれたとされる。現在日本各地で見られる様々な『九連環』の楽譜と今日の中国の「明清俗曲」に対する理解と研究をあわせて考えると、中国の「明清俗曲」である『九連環』は、日本に伝えられた当初から一定の変化が生まれ、その後歌詞の内容や曲の調子により大きな変化が起こった。だがその一方で、伝わった当初から『九連環』にある愛の表現などの主な思想は始終残されてきた。また注目すべきなのは、今日長崎で見られる「清楽」と「清楽」の中の『九連環』、『茉莉花』、『剪剪花』、『算命曲』などの俗曲が、中国から日本へと伝来した当時の形式とほとんど変わらない点である。というのも、これらの曲の調子が今日中国で聞くことのできる俗曲に大変似ているからだ。

日本の『九連環』は各地に広まっただけでなく、楽譜も大量に出版されている。『九連環』も含めた日本の「明清楽」の楽譜は、江戸時代末期から明治時代にかけて多く出版されている。楽譜の大部分は「工尺譜」で記した月琴という楽器に使われる

「月琴譜」であるが、その他の楽器で演奏して歌うこともできる(譜例6参照:波多野)。

譜例6の『九連環』に似た曲の調べは、日本の「明清楽」と「俗曲」に数多く存在する。日本の「明清楽」に多く存在するこのような簡単かつ平坦な曲の調べは、中国人の視点から見れば詞と歌がうまくかみ合ってないように思えるが、日本人の美的感覚にあう『九連環』の曲の調べであり俗曲であるのかもしれない□

譜例7、田辺尚雄「九連環の曲と看看踊」

この『九連環』の楽譜は、日本が五線譜の形式で印刷した楽譜の中で最も早い時期の俗曲の楽譜に数えられ、日本でも著名な音楽家の故田辺尚雄氏が編集した「日本俗曲集」に収められている。「看看踊」の名はこの俗曲の歌詞の「看看兮」に由来する。また「さのさ調べ」の名が曲の�子詞に由来するように、歌の名前に曲の喨子詞が使われる事もある□

中国と日本の両国で『九連環』と呼ばれる「俗曲」が、各々の社会と文化の背景の下各地に広がり浸透し変化を遂げる中で体現した現象はとても興味深い。例えば日本の「俗曲」の中に「法界節」(譜例8)というのがあるが、その「法界節」の名前の由来がとても面白い□「法界節」は明治二十年代に大流行した俗曲で、『九連環』のもともとの歌詞にあった「不開」が日本語で「ほうかい」読まれた。だが『九連環』が日本の他の地域に伝わった時、日本の人々には「不開」の意味がわからず、「法界」の二字もまた「ほうかい」と読む事から「ほうかい」の音に「法界」の字があてられるようになったのだ。

譜例8、「法界節」

「法界」などに見られる『九連環』の名称の変化からは、違う文化の環境の下では違った変化が起きることがわかり、歌詞の

内容や曲の調べの変化に関してはもはや言うまでもないだろう。日本で『九連環』が変化してできた曲は、そのほとんどが「法界節」や「看看踊」例に見るように、歌詞の中の言葉が曲の名前にも使われている。またこういった曲には歌詞の内容に当時の思想の名残が残っているものや、曲の調べから『九連環』と密接な関係があるのがわかるものさえある。「同宗民謡研究」の観点からみれば、これらの曲が間違いなく同じ曲を源としているものだとわかる。日本の俗曲『九連環』には、確かに中国の明清俗曲早期に見られる俗曲の『九連環』の形式が幾分か存在している。

だが、日本で『九連環』が広がり変化していった俗曲の中には、日本の「明清楽」ともとは関係があったが、今日ではその痕跡が一切見られない比較的複雑な変化を遂げたものもある。例えば九州の串木野市の民謡「串木野さのさ」（譜例9を参照）がその一例としてあげられる。

譜例9、「串木野さのさ」

この曲は『九連環』が変化してできた曲とされているが、楽譜からもわかるように歌詞の内容と曲の調べのどちらをとって見ても、中国の「明清俗曲」『九連環』と関連付けられる要素がほとんどない。また日本の「明清楽」中の『九連環』とも全く違う。例えこの曲が日本全国で流行している「さのさ調べ」だとしても、「串木野さのさ」の名の通り、串木野市独特のさのさであると言える。この曲は以下の経緯で日本各地に伝来したとされている。『九連環』は中国の南方「遊廓」から長崎へと伝来し、長崎の「看看踊」の伴奏曲に始まりやがて「さのさ調べ」となった。このような種類の曲には「法界節」や「梅が枝」そして「串木野さのさ」を例に見るような『九連環』が変化してできた曲がある。日本では鹿児島のこの「さのさ調べ」が中国の『九連環』と認定

されているが、楽譜からわかるように、この曲はすでに漁民が遠洋漁業をする時の喜びと楽しみ、そして哀愁を歌ったまったく違う曲へと変化している。『九連環』の名が用いられたのかもしれないが、これもまた中国で『九連環』の名が他の曲の曲名に用いられた状況と違う。

四、結　論

歴史的な観点からみれば、日本のある種の歌や曲の種類は、日本の「明清楽」や『九連環』を含む中国の「明清俗曲」と確かに関係がある。たが、各々の環境の下にまったく違う曲へと変化した『九連環』作品もある。「寿命長きの流行歌」と称えられている「串木野さのさ」がその例だ。

これはただ単に中国の曲の旋律が日本化したというのに留まらず、中国と日本の民謡が各地に広がり変化していく過程では、専業化や職業化に変わる民謡もある一方で、自然と広がっていく民謡もあることを表している。専業者あるいは職業者は民謡に対しては、曲の本質や性質を保つのに重点を置く。と同時に曲の受け継がれていった経緯と曲の発展との関係にも注意を払うので。一方、民間に広まった民謡には随意性や即興性があり、これらは現実社会に合わせて変化するため「串木野さのさ」の明らかな例に見るように、時としてまったく違ったものへと発展する曲があるのも当然の成り行きと考えられる。

日本传统音乐中使用的乐器*

日本自古以来,就没有独具特色的乐器。有史可查的只有铃、鼓、笛、琴四件乐器,就是这4件乐器也不一定是日本固有的乐器。目前,日本传统音乐中所使用的乐器,绝大部分都是来源于我国,或经由我国传入的印度、西亚等国的乐器,【日】田边尚雄氏在其著作《日本音乐史》中称:“在原始民族中,有广泛使用乐器的民族;也有极少使用乐器的民族,而其代之的是有着丰富的、旋律自由的歌谣。我们把前者称着为长于乐器的民族,把后者称着为善于声乐的民族。古代中国和埃及等国属前者,日本属后者。”[1]这虽然是为日本国设有古代固有的传统乐器寻找说词,但也的确可以证实日本是一个不长于乐器的民族。而关于田边氏的这一说词,则让人感到是没有什么必要的。因为就我国而言,不仅自古就有着丝、木、竹、革、金、石、土、匏等谓之“八音”的各种乐器,而且,也拥有“越人之歌”、“诗”三百首、“楚辞”等丰富的歌谣。

日本传统音乐中使用的乐器,大致分三大类:弦乐器、管乐器、打击乐器。弦乐器主要有:和琴、筝、琵琶、三味线(三弦)、胡弓等;管乐器主要有:尺八、笛、筚篥、笙、法螺贝等。打击乐器主要有:钲鼓、笏拍子、铜锣、木鱼、砧、太鼓等。现分述如下:

一、弦乐器、按形态一般把弦乐器分为吉他类、琉特类、里拉类、竖琴类四种。日本的弦乐器多属吉他类和琉特类。按我国习

---

* 载《交响》1996年第1期。

惯称法,日本弦乐器多属弹拨类。

1. 和琴:被称为日本仅有的几件古乐器之一。所以有时也写做“倭琴”、“大和琴”古代时主要用于歌谣的伴奏,自平安时代起,被列入雅乐。至今雅乐中仍然使用和琴。其形状似筝,有六根弦,依琴码调弦。

2. 筝:筝是日本奈良时代由我国传入的一种乐器。日本平凡社出版的《音乐大事典》关于“筝”的词条,长达 18 页,几万字之多。简单说来。由奈良时代传入,然后用于雅乐的筝叫做“乐筝”。安土桃山时代(16 世纪末)在北九州流行的一种叫做“筑紫筝”的,是从雅乐中独立出来的一种筝,是今天所广泛流行的筝曲的鼻祖。到江户时代,八桥检校改良了“筝”,称为“俗筝”,在此基础上,创立了今天仍在流行的生田流筝、山田流筝。大正时代以后,也出现了被称为“新筝”的十七弦筝。“新筝”的改良,受西洋音乐的影响较多。除新筝之外,乐筝、筑筝、俗筝的形状大致相同,长度约 182 厘米、宽度约 24 厘米,弦数是 13 根,依据琴码调弦。

3. 琵琶:琵琶是奈良时代或这之前,由我国传入日本的一种弹拨乐器,也有一说是通过其他途径传入日本的,目前日本琵琶有两个大的种类,一是乐琵琶,用于雅乐,四弦四码,不担任旋律部分,只是伴奏;另一种是盲僧琵琶,盲僧琵琶是近世建立起来的,有萨摩、筑前琵琶之分。另外,筑前琵琶有时使用四弦五码,有时使用五弦五码。

4. 三味线(三弦):日本已故著名音乐学家小泉文夫氏在其著《日本之音——世界中的日本音乐》书中,谈三味线音乐时说:“在各种乐器中可称为具有日本代表性的乐器,首先应提到的是筝,以及与其相提并论的三味线。……而三味线又更加贴近民众。”[2]其形状与我国三弦相同。日本本土采用猫皮和狗皮作为共鸣膜,用拨器拨弦,拨器分太棹、中棹、、细棹。日本冲绳县则采用蛇皮作共鸣膜,用手指拨弦。三味线主要用于说唱音乐中。福建师大王耀华教授

所著《三弦艺术论》中详述有日本三味线的情况。有兴趣者可参阅。

5. 胡弓:胡弓属琉特类乐器,但不是像琵琶和三味线那种以弹拨为主的乐器。它则是一种擦弦乐器。与我国的胡琴、朝鲜的奚琴类似。但形状更接近于日本三味线,或我国用于河南曲艺坠子书的坠子,但不是二弦。日本胡弓有三弦胡弓、四弦胡弓。四弦胡弓其分子长度有 130 厘米,是非常长的,其演奏风格绝不同于我国的胡琴类乐器。

二、管乐器:管乐器一般分金属管弦器和木管乐器,日本完全不使用金属管乐器,而且,所使用的木管乐器,也是以竹为主要材料的。日本管乐器可分为四类:竖吹、横吹、有簧和喇叭类。

1. 尺八:日本尺八有狭义和广义两种解释。狭义是指普化尺八,广义是指古代尺八、天吹、一节切尺八、普化尺八、多孔尺八(几乎不用),日本尺八不只是 1 尺 8 寸长,从 1 尺 3 寸至 3 尺的尺八都有,并根据不同尺八形状不同的吹奏技法,形成不同流派。但总的说来,是一种竖吹且前有四孔后有一孔的乐器,是由我国传入的。我国南音中至今仍然使用着尺八这一古老的乐器。

2. 笛:日本笛也分许多种。有用于歌舞伎下座音乐以及民俗艺能中的"篠笛";有用于能乐中的"能管";有在雅乐演奏唐乐时中具有代表性的"龙笛",以及演奏高丽乐东游时使用的"高丽笛"和演奏日本神乐歌时使用的"神乐笛";演奏明清乐的笛叫"明笛"。其形状与我国梆笛、曲笛都大同小异。

3. 筚篥:是日本雅乐中主要的旋律性乐器,大约在 600 年左右由我国传入日本。奈良时代用于唐乐中有大、小两种。大筚篥至平安朝中期失传,小筚篥流传至今。其长度为 18 厘米,上端口径为 1.5 厘米,有簧,前 7 孔,后 2 孔,共 9 孔。

4. 笙:也属有簧乐器,是日本雅乐中运用的最重要的乐器之一。因为日本笙是我国唐朝时代入日本的,所以用的是 17 簧笙。其结构与我国现有的笙基本相同。

5. 法螺贝：我国称着为“螺号”，日本使用的是产于南海的雌贝，加上木制吹口而成，有大法螺与小法螺之分。据说此乐器是在中国唐朝时，由蜜教僧人带入日本的。现在寺庙僧人也用于修行。在民俗艺能中也有使用。

三、打击乐器：日本打击乐器虽然属无音高的乐器，但是，对于节奏和音色则十分重视。而且，在日本传统音乐中的运用是非常广泛的，也是日本传统音乐构成的一个重要组成部分。体鸣乐器大致有：钲鼓、铜锣、笏拍子，木鱼、砧；膜鸣乐器大致有：大鼓、羯鼓、三鼓、大鼓、小鼓、乐大鼓等，现摘其主要分述如下：

1. 钲鼓：用于雅乐中，铜制，有三种：大钲钟、荷钲鼓、钓钲鼓，经常使用的钲鼓直径约 15.2 厘米。其实这件乐器就如我国的小锣，只是有时有使用架子支起演奏的情况。这也说明日本对鼓、锣不分。

2. 笏拍子：长度约 36 厘米的两块板组成，用于敲击节奏，以黄杨木制作而成。除用于雅乐之中外，还运用于民俗艺能和歌舞伎的下座音乐中。

3. 铜锣：与我国铜锣相似，日本经常使用的是直径在 1 米的铜锣。

4. 木鱼：用于歌舞伎的下座音乐中。当然也是佛教念经的法器。同我国木鱼的形状、用法相同。

5. 砧：也是歌舞伎的下座音乐中使用的乐器，木制。准确的翻译应该叫做洗衣棒。在其他的日本传统音乐中，就借洗衣棒捶衣服声音的意境，来使用砧这件乐器。

6. 太鼓：膜鸣乐器。日本真正的膜鸣乐器鼓类，根据用于不同的场合、乐种，其形状大小、名称都各不一样。比如，用于雅乐的鼓就叫做乐太鼓。形状特大的就叫做大太鼓。另外在雅乐中也使用着羯鼓、三鼓等乐器。都属于膜鸣乐器。

注释:

[1] 雄山阁出版社,昭和七年出,田边尚雄著《日本音乐史》第二章,第22页。

[2]【日】青土社出版,1985年《日本の音》第182页。

中日尺八兴衰刍议*

尺八及其音乐是日本传统音乐中具有代表性的乐器和乐种之一,是为今天世界人们所知晓的一种音乐形式。

日本音乐界并不承认现今中国有类似今日形制日本尺八乐器的存在,而且,对于中国音乐界公认的"南音"中的"洞箫"即为尺八的观点也不予以认可。的确,不管今天南音中使用的乐器"洞箫"是古时的尺八乐器也好;或由于历史的变迁,乐器形制发生了变化,在今天中国箫笛乐器的各个种类中存在着古代尺八的遗制也好。事实上,我国今天确实是没有五孔尺八继续在舞台上,或者在民间演奏的例证。而且,自宋代之后的文献中也少见对尺八这种乐器的记载和论述。总之,中国今天的确是没有前四后一五孔形制的尺八存在。但是,尺八这件乐器,在中国自古肯定存在的事实又不容怀疑。北宋著名学者沈括(1030~1094)在其著《梦溪笔谈·卷五》中曾经说道:"后汉马融所赋长笛,空洞无底,剡其上孔五孔,一孔出其背,正似今之尺八"。沈括所提及的马融在《长笛赋》中所描述的长笛是这样的:"京房君明识音律,故本四孔加一。君明所加孔后出,是谓商声五音毕"。可见自东汉至北宋以来,前四孔后一孔的五孔尺八一直是存在于中国大地。而且,既然还可以把汉时的"长笛"与宋"今之尺八"进行类比,那么,在宋代乐器中相信也就存在着尺八这种乐器及其音乐的踪迹。虽然,在陈旸

* 载《音乐探索》2002年第2期。

的《乐书》中所列举的笛类乐器十分繁杂，但是，相信其中肯定有类似尺八这样的乐器。只是我们今天缺少考古的出土实物和中国尺八音乐的乐谱作品等资料，不便对其作进一步的臆测。

其实，日本尺八的形制也有一个历史发展与变化的过程，也不完全都是前四孔后一孔的五孔尺八，超过五孔的多孔尺八也多有存在。日本奈良正仓院珍藏的唐传尺八实物，即所谓的“古代尺八”属于“日本雅乐”尺八，其管长一尺八寸，前五孔，后一孔，共计六孔，是与今日日本“普化尺八”仍然不一样的例证之一，说明了尺八乐器之名称并不仅仅指前四孔后一孔的五孔形制。另外，尺八吹口的斜度，开孔的位置，制作的材质，管身的长短粗细等都直接影响到这种管乐器的音律及其理论。从这个意义上讲，“洞箫”、“长笛”等乐器都可以称之为尺八。

日本尺八的由来有多种说法，甚至不同流派就有不同来源。如“一节切（ひとよぎり）”和“普化尺八”的来源就有不一样的说法，一有南亚乐器体系和中国福州僧人传入之说（田边尚雄、吉川英史）；一个是觉心和尚（1207～1298）从中国宋朝习得之说。据说尺八传入日本是在宋代，是日本觉心和尚留学中国后携带回日本的[1]。今天，日本尺八不仅形成了“琴古流”、“都山流”等尺八音乐流派，而且，还运用于“马子呗”、“追分”等日本民谣不同形式的伴奏中。日本尺八究竟是不是由中国传入的问题已经有许多学者从不同的视角做过研究。且不论日本学者们的诸多研究，中国方面也有不少学者进行了探究。譬如王建新的《中日尺八比较研究》[2]、应有勤的《中日尺八的历史及形制异同》[3]、孙以诚的《日本尺八与杭州护国仁王禅寺》[4]等文章，对于中日尺八古今的流传变异、形制异同、渊源关系、审美情趣等都进行了比较详尽地考释与论证，并也有一些新的发现。除了上述之研究外，特别值得一提的是日本已故著名民族音乐学家小泉文夫先生的《尺八及其音乐》[5]一文。他在文章中认定日本尺八是由中国传入日本的一种

乐器,更罗列了世界一些地区尺八类的乐器(见注释[5]书中的图例)作为佐证,为我们拓展了一个认识尺八这件乐器的新思路和研究新天地。

日本尺八与中国乐器的关系肯定是渊源极深,问题是,这种前四后一的五孔尺八,究竟为什么会自宋代以后就在中国音乐领域中突然地销声匿迹了?而为什么日本则自唐宋以后,对尺八这种乐器却越来越欣赏有加,并使之成为一件兴盛、流行,乃至是今日日本民族乐器中具有代表性的乐器之一?中日间这种一衰一兴的现象很是耐人寻味,并值得我们去思考与研究。

我们依据文献知道,我国的尺八乐器称谓及尺八音乐文化是自宋代之后才突然消匿的。这种某些文化突然消失的现象,在中国历史上除秦始皇"焚书坑儒"时有过,再就是自元朝时的一些传统文化,特别是汉文化突然地消失了。尺八乐器的突然消失与自元代许多汉文化遗失、文化传统断代的历史现象是相同的。究其原因,是由于元朝统治者对中原人民的歧视政策所造成的。元朝统治者对汉文化的不重视态度和对知识文化人的轻视,使得汉文化在元代受到了摧毁性地破坏。特别是科举制度的废除,打击了文化人以文进取的人生目标和生活积极性;改变了"学而优则仕"的传统观念;断绝了文化人研究学术并求取功名的道路。所以,也就有了元代时期所谓正统汉儒文化的断代时期。虽然,到了明代,在汉民族执政、掌权的社会现实中,汉文化又逐渐成为主流。但是,被破坏的上古汉文化和元代之前的汉文化,却已经是支离破碎了。汉、唐、宋的音乐文化,与明清音乐文化的相异性十分明显。特别是许多有知识文化的人们在断了仕途之路后,长期生长在下层民间民众之中,使得民间文化、民间音乐艺术的发展水平具有了形式与内容紧密结合的艺术价值。同时,在新的审美意识指导下建立了一些新的艺术形式,淘汰了一些不太符合自我地位身份和审美趣好的艺术形式,尺八乐器及其音乐文化也许与其有关。自

元代兴盛的元杂剧、南北曲、散曲以及时尚小令等音乐形式，虽然与前代的文化艺术形式存在着一些联系，但是，在音乐理论、乐器使用、审美意识等方面与前朝都有了很大的改变。明清两代时的音乐文化更多地是承袭了元杂剧、南北曲、散曲以及时尚小令、俗曲民歌等的音乐风格。特别是俗曲已经发展到了"……不问南、北，不问男、女，不问老、幼、良、贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑"[6]的程度。而且，明清的这种俗曲的辑录者与西周采诗出于统治者"观民情，美教化"的目的与需要；《诗经》作为儒家"政教"的工具；汉代设乐府采诗观诗的目的只是在于"体恤鳏寡孤独和考察郡县吏治"等思想意识也发生了巨大的变化。明清俗曲的辑录者创造了新的艺术形式和建立了新的音乐审美意识。虽然今天我们对尺八音乐的审美价值观已经失去了历史的坐标，但这种对新音乐形式的追求和新的音乐艺术审美意识，自然会影响到对过去艺术形式的重新评价上。

中国尺八乐器及其音乐衰亡的原因，除了元朝统治者的破坏之外，新时代所滋生的新的审美意识的改变也很重要。并且，这种审美观的改变至今仍然在继续演绎着。譬如，今天仍然有人希望对"尺八"(洞箫)进行改革。有人认为：南音中的洞箫乐器其半音不全、转调不便、音准难以掌握，高音不容易吹奏，认为这种乐器在表现作品上存在着一定的局限性。由此可以想象，今天对多几孔的洞箫的认识尚且如此，更何况少孔的尺八。这种现象在其他传统乐器中也同样存在，如对于古琴音乐音量大小的不同认识等。其实，每一个历史时期的任何一种乐器，都有其本身的音乐美学内涵和表现方法，都有其生存与发展的理由。尽管一些旧的意识在新的时代、新的文化氛围和社会生活环境，以及，在新的审美观中，仍然会继续演绎下去，但是，更多的是诞生了许多代替旧意识的新观念。尺八在元明时代的彻底消亡也证明了这个道理。

自宋代以后的审美思想被元代摧毁了，破坏了所谓的正统汉

儒文化，自然影响到尺八的音乐理论、演奏技巧、记谱法、音乐审美，以及乐器改革等方方面面的问题。尺八的最早原意是指该乐器的管身长度，即取古制长度为1尺8寸。由于时代的不同，度量衡制度也要发生一些变化。以管的长度定律当然要受到度量衡的影响，“尺”长音律低，“尺”短音律高，音律的测定受时代音乐理论的支配。尺八音乐的“宫调问题”、“记谱问题”、“演奏法”等与尺八音乐的审美观都有联系。也直接关系到中国尺八乐器的衰亡。由于明代浮华的世风，比较追求一些能够炫耀技巧、表现自我思想的乐器。我们知道，炫耀技巧包含两种动机，一是创造音乐作为自己欣赏，是一种怡情的手段；再一种就是通过演奏表演除到达表现自己的目的外，并给予他人以欣赏。古琴音乐是前一种，是作为古代文人修身养性的手段。虽然尺八音乐的民间性不同于古琴文人音乐的所谓“雅”，加之，在历史上也没有过古琴那样的尊崇地位。但是，尺八音乐的审美意识与音乐理论的这种关系则是依然存在的。之所以把作为中国古代文人修身养性手段之一的古琴音乐与尺八音乐作比较，是因为它们之间在审美观和音乐内涵方面确实存在着一致性。而且，在日本尺八自古至今的传承中，也存在着那么一种与古琴音乐中古代文人修身养性精神一致的东西一直贯串其中，这为我们认识尺八音乐发展、兴盛于日本的原因很有意义。

当中国元朝统治者在对所谓正统汉儒文化进行破坏和摧毁的同时，日本却正在再次兴起对汉文化的学习和接纳。尺八传入日本最初的用途有两种：一是作为武士的武器；一是用于宗教的法器。武器与法器看似与音乐的审美没有多大关系，其实不然。尺八不仅是日本武士手中的武器，更是精神的武器。日本尺八音乐的美具有“神秘透明”（小泉文夫语）的美。而这种美是来源于宗教的信仰和尚武的精神。同时也影响到民众积极地奋进进取精神。特别明显的是“普化尺八”，“普化尺八”是今天日本尺八的祖先，在17世纪江户时代初期，普化宗是日本禅宗的一个流派，其云游僧“虚无僧”吹

着尺八周游各地，在这里，尺八不是乐器，而是作为一种法器，一种宗教的道具。虽然“普化尺八”是今天尺八的祖先。但是，在其起始之初他们根本就没有演奏乐器的意识，倒是具有念经、祷告的意义。

可以说，日本尺八兴盛的最主要原因应该是“宗教的信仰”和“武士的精神”。而这种“信仰”与“精神”又是为统治者所认可，甚至推崇的。譬如，1871 年作为明治政府政策之一废除了“普化宗”及其虚无僧制度。但是，1883 年又批准其恢复，因此，以明暗寺首座三十六世胜浦正山为教会长建立了明暗教会，使得“普化宗”流传至今。狭义的尺八就是指“普化尺八”。而且，“一节切”在江户时代也曾经一度不振，后来，在神谷润亭等人的努力下才得以复兴。但是，这种复兴除了建立在注入了新的审美观和美学思想所进行的改制乐器的基础上之外，政府的支持也是十分重要的。以上两种精神的融合仍然是今天日本尺八音乐继续发展的内动力。

从某种意义上讲，日本尺八音乐的确如同中国古琴音乐那样都强调“修为”。但是，两者的这种“修为”的内涵与本质却不是一样的，日本尺八音乐中的“修为”完全不同于中国文人在古琴方面的修为。日本是一个善于吸收和消化“他者”文化的民族。他们依据本民族自己的精神需要和审美意识“承继”了“修为”的外部定义，而实际上是日本精神和“大和”审美观。这也再次证明了笔者过去曾经做过研究的论点：“包括音乐文化在内的中日文化虽然是你中有我，我中有你，但就整体而言还是具有形似神离的本质。”[7]再举一例，关于中日在对“美”的问题上的认识也十分具有典型意义。中国方面对“美”的态度是赞赏和含蓄的，具有“欣赏美”的意义；日本方面对“美”的态度是向往与占有，具有“享受美”的性质，可以为美而死。这一点在日本古今艺术作品中普遍存在，并且备受青睐。

日本尺八乐器的兴盛和人们对其音乐的喜爱，自然与审美意识与音乐理论有着紧密的联系。日本人的音乐审美意识，表面看

上去比较偏重于清淡、幽雅、悠远，如日本江户时代出版的包括“一节切”在内的尺八乐谱《丝竹初心集》就主要是丝竹作品。《丝竹初心集》中的“丝”即为弦乐器；“竹”即为管乐器，是日本所存的古老乐谱之一。但是，日本的这种清淡、幽雅、悠远，应该说更具有一种沉稳。日本摈弃了音乐中的浮躁和轻狂，剔除了中国音乐中较为喧闹的音乐成分，唢呐没有在日本受到重视就是一个充分的例证。这种音乐意识不仅只是在尺八音乐中存在，而且，也广泛存在于歌舞伎、能、雅乐、甚至民谣演歌等音乐形式中。

有人以“浓”与“淡”的观念，比较研究了中日两国音乐审美观的异同，认为中国人偏重喜欢创造和欣赏热烈、欢快的，所谓“浓”的音乐作品；而日本人则钟情于悠缓、抒情、清丽的，所谓“淡”作品。初看的确如此。但是，再做深入仔细地研究，发觉这仍然是一种表面的现象，或者说只是两国在运用音乐作品进行表现的一个方面。中国的这种“浓”意识具有她的民族性格和气派；日本的这种“淡”观念并不是我们中国音乐欣赏者所理解的“怡情”的作用，其中更重要的是包含了对理想的追求，对信仰的追求。这种对神圣理想的追求，对信仰的追求，也许是中国方面需要加强的东西。

其实，中国今天遗失了的古代乐器并不只是尺八一种，这些乐器的失落、失传，与许多音乐形式的湮灭与失传有着直接地关系。而且，这种失落并不足为怪，有的应该说是历史发展的必然，更重要的是由于人们审美意识发生变化的结果。当然，一些新乐器的出现与前一个时代总是有着一定的渊源关系，譬如像尺八这种古今形制不同乐器种类的情况也同样存在。但是，中国尺八消失的根本，首先是尺八中精神思想的消失，由于没有如日本尺八在各个时期都注入了时代的精神和信仰，更加之元朝统治者对音乐中原本存在的那么一些思想所起到的破坏作用，促使了尺八乐器的消亡。

注释：

[1] 参见《音乐大事典》中的“尺八”、“觉心”等词条，【日】下中邦彦编集，平凡社1982年11月19日初版，1985年3月1日第8次印刷。

[2]《中日音乐比较研究论文集》天津音乐学院、福建师范大学编著，天津社会科学院出版社1998年7月第一版。

[3] 同注②。

[4]《中央音乐学院学报》1999年第1期第56页。

[5]《日本之音》【日本】青土社1977年12月20日初版，1985年4月20日8版。

[6]《中国古典戏曲论著集成》(四)213页《顾曲杂言》，中国戏剧出版社1959年7月第一版。

[7]《日本文化研究——以中日文化比较研究为中心》，中国社会科学院出版社1998年8月第一版。

中日古代乐谱比较述略*



音乐乐谱是用于保存、传递音乐信息的一种手段和方法。古代乐谱研究是中日传统音乐研究中一个重要的课题。我国的杨荫浏、曹安和、叶栋、陈应时、何昌林，日本的林谦三、芝祐泰、岸边成雄、町田佳声、平野健次等人对两国音乐的记谱法和古代乐谱都有所研究，并发表了许多颇具影响的论文和著作。而中日之间的音乐交叉研究、双边参照性的研究则更具有现实意义。譬如《碣石调·幽兰》、《魏氏乐谱》等被认为是我国古代的乐谱从日本影印回国，带给古琴音乐，乃至中国音乐史学的积极意义都十分明显、重大，解决了许多中国音乐史方面存疑的问题；日本学者林谦三对我国敦煌乐谱的研究，中国学者叶栋、陈应时、何昌林、饶宗颐等人对敦煌乐谱、对日本《五弦琵琶谱》、《三五要录》谱、《仁智要录》谱的研究等都是很好的例证。

今天，中日两国广泛使用的音乐乐谱是五线谱，简谱在中国的使用也很广泛。但是，在我国悠久的历史长河里，在各民族的音乐文化中，曾经生成了形式多样的记谱法，其中主要有："曲线谱"、"律吕字谱"、"宫商字谱"、"指法谱"、"文字谱"、"减字谱"、"管色谱"、

* 载《音乐探索》2001 年第 3 期。

“俗字谱”、“工尺谱”等等。同时,也遗留下了众多的古代乐谱。而日本自古在吸收我国音乐的同时,也借鉴运用了我国的记谱法。不过,更多地是依据了日本本民族的音乐特性,根据各种不同乐器的性能、乐谱的运用范围,使用着繁多的记谱法,如:“博士谱”、“胡麻谱”、“曲节谱”、“歌之弦名谱”、“唱歌谱”、“指附谱”、“合竹谱”、“孔名谱”、“勘所谱”、“减字谱”、“粒付谱”、“手组谱”、管名谱、弦名谱等等。同时,也有许多的古代乐谱流传至今。

二

虽然有学者依据《汉书·艺文志》中所提到的“声曲折”,断定我国自汉代就已经有了乐谱的存在。但是,在我国历史上,特别是民间音乐中使用最为广泛,也是较为成熟的记谱形式还是“工尺谱”。工尺谱在北宋沈括的《梦溪笔谈》和陈旸的《乐书》、《辽史乐志》,朱熹的《琴律说》等著作中均有记述。但是,真正开始使用并留下了以工尺谱记写的乐谱,还是始自南宋姜夔的《歌曲谱》。继之在张炎的《词源》,陈元靓的《事林广记》等书中,都有了工尺谱记写的乐谱。本文中例举的许多乐谱就是使用工尺谱记写的作品。目前我们所知道的中国古代乐谱主要的有以下一些:

1.《碣石调·幽兰》【南朝·梁】丘明传谱。
2.《敦煌乐谱》【唐】佚名。
3.《白石道人歌曲》【宋】姜白石著。
4.《风雅十二诗谱》【宋】赵彦肃传谱。
5.《瑟谱》【元】熊朋来编。
6.《神奇秘谱》【明】朱权编。
7.《太古遗音》【明】谢琳编。
8.《浙音释字琴谱》【明】龚经编释。
9.《西麓堂琴统》【明】汪芝辑录。

10.《碎金词谱》【清】谢元淮编。

11.《九宫大成谱》【清】允禄编纂。

12.《太古传宗》【清】汤斯质、顾德峻传谱。

13.《借云馆小唱》【清】华秋苹辑录。

14.《五知斋琴谱》【清】徐祺传谱,周鲁封编。

15.《纳书楹曲谱》【清】叶堂编。

16.《弦索备考》【清】荣斋编。

17.《琵琶谱》【清】华秋苹辑录。

18.《南北派十三套大曲琵琶新谱》【清】李芳园编。

19.《北西厢弦索谱》【清】沈远配曲。

现在分别详述如下:

1.《*碣石调·幽兰*》

《碣石调·幽兰》不仅是我国现存最早的琴曲谱,也是迄今为止我国发现的最早的古代乐谱。其中辑录了琴曲一首。为南朝梁代隐士丘明(493~590)传谱。谱前有序:"丘公字明,会稽人。梁末隐于九嶷山。妙绝楚调,于幽兰一曲尤特精绝,以其声微而志远,而不堪授人。以陈祯明三年授宜都王叔明。隋开皇十年于丹阳县卒,年九十七,无子,传之其声遂简耳"。此谱原件为唐代手抄卷子,现保存于日本,清末从日本影印回国。曲谱采用文字谱的记写方式,即用汉字记述弹琴的指法和弦位,是仅存的文字谱实例。由于谱前还注记有"一名猗兰"字样,遂也推定为孔子的抒怀之作《猗兰操》。又因其调名为"碣石调",推度是否和曹操以乐府碣石调所吟颂的《观沧海》曲调有关,而其中与民间音乐的渊源关系也就不言而喻了,笔者臆想其原曲调也许有可能是一首汉代的民歌。如果按照这样的思路寻觅古代民歌的曲调,很有希望推度出更多的汉代、魏晋、隋唐的民歌曲调,那么,我国的民歌音乐史就可以写出声音来了。而结束哑巴中国音乐史的年份亦可向前推进一些。《碣石调·幽兰》经近人研究,作为古琴谱已试译成减字谱

和五线谱,并能付诸演奏。谱例见音乐出版社《古琴曲集》第一册。自20世纪80年代以来,有关《碣石调·幽兰》的记谱法和音律等问题又得到了进一步深入地研究。并取得了不少的成绩。其中,陈应时的几论《幽兰谱》最为精彩。他推论:"从《幽兰谱》的徽间音记谱法来看,在《幽兰谱》之前,可能还有一种无长度音位的古琴文字谱存在"[1]。所以,他认为《碣石调·幽兰》谱是按纯律记谱,今天我们也应该以纯律打谱。

2.《敦煌乐谱》

《敦煌乐谱》是在我国甘肃省出土的一份珍贵的古代乐谱。1900年在我国甘肃敦煌莫高窟的藏经洞里发现了大批的古代经卷。1908年,许多经卷被法国人伯希和盗窃出境,其中与音乐有直接关系的是后来被伯希和编目的P3539、P3719、P3808等三种。P3539上有20个谱字,虽然无调也不成曲,但是,其上"散打四声、头指四声……"等以"指"定声的文字,则为确定敦煌乐谱为琵琶谱提供了有力的佐证。P3719是一份仅存10个谱字的《浣溪沙》残谱。P3808中有25首曲谱,《敦煌乐谱》主要所指就是这25首曲谱。其谱手抄于公元933年(一说为934年)。原件现收藏于法国巴黎图书馆。曲谱采用"唐人燕乐半字谱"记写。从本世纪30年代起,中外学者对此谱进行了悉心研究。日本学者林谦三首先解决了定弦、音高等问题。中国学者叶栋于1981年全面解译了此谱,并付诸演奏。以后又出现了赵晓生、金建民、何昌林、陈应时等人的不同译谱。在《敦煌乐谱》的翻译上,不同的"定弦法"、"节奏观"和不同视角的"考"、"解"、"释",就有不一样的译谱。其中,陈应时的"掣拍说"理论[2],使敦煌乐谱的解译研究向前得到了进一步地推进。

3.《白石道人歌曲》

《白石道人歌曲》是一部词曲谱集。南宋音乐家和词人姜夔(号白石道人,1155~1221)作。四卷,别集一卷。书中录有作者谱写的祀神曲《越九歌》十首,旁注律吕字谱;自度曲令、慢、近、犯

17 首，旁注工尺谱；琴歌《古怨》一首，旁注减字谱。该谱是研究宋代诗词音乐和记谱法的重要资料。今人研究的专著有夏承焘《白石道人歌曲考证》（收入《夏承焘文集 2》）、杨荫浏和阴法鲁《白石道人歌曲研究》（人民音乐出版社 1979 年）、丘琼荪《白石道人歌曲通考》（音乐出版社 1959 年 6 月）等。赵如兰、陈应时等人的宋俗字谱的研究也各有一家之说。

4.《风雅十二诗谱》

《风雅十二诗谱》为宋代歌曲谱集，载于朱熹（1130～1200）的《仪礼经传通解》中。由南宋乾道年间（1165～1173）的进士赵彦肃传谱，并称为唐开元年间（713～741）所用。歌词选自《诗经》，配以雅乐风格的曲调。但是，不见于唐以来有著录。今人认为是南宋时的作品。该谱采用律吕字谱记写，没有节奏符号。后来也被收入宋末元初人熊朋来所编写的《瑟谱·卷二诗旧谱》中。今人有多种译谱。

5.《瑟谱》

《瑟谱》是以瑟为伴奏乐器用于歌唱诗经的乐谱。宋末元初人熊朋来（1246～1323）编著。总共 6 卷。内容包括介绍瑟的形制及演奏方法，歌唱诗经的旧谱 12 首和他创作的新谱 20 首，以及孔庙祭祀音乐的乐谱等。卷一论述瑟在先秦至汉代歌诗必有瑟的流行情况；卷二是诗旧谱，即《风雅十二诗谱》；卷三、卷四是他使用律吕字谱和工尺谱并列配谱，一字一音依燕乐二十八调系统的音阶调式创作的新诗谱；卷五是孔子庙释奠乐章谱；卷六是瑟家后录。《诗经》中有“琴瑟友之，钟鼓乐之。”；《礼记》中也有乡饮礼酒中，用瑟伴奏歌唱的记载。《瑟谱》致力歌词与曲调的相配，留下了许多声词关系的古代音乐信息。是我们研究古代歌谣重要的依据。

6.《神奇秘谱》

《神奇秘谱》是现存最早的《琴曲谱集》。明代琴家、戏曲家朱

权(1378～1448)编。成书于1425年。全书共3卷,上卷《太古神品》,中、下卷《霞外神品》,收《广陵散》、《高山》、《流水》、《梅花三弄》、《昭君怨》、《离骚》、《潇湘水云》等63曲,每曲均有解题,是研究我国古代音乐作品的重要文献。

7.《太古遗音》

《太古遗音》有三种,均为琴曲集谱。一是【明】谢琳编,成书于1511年,共收35曲,每曲均有歌词。二是1515年由黄士达在谢本的基础上,增补了3首琴曲,其琴谱集亦名《太古遗音》。另外,还有杨伦辑录的同名琴谱集,编于1609年前,内容与上述两谱大异,分上、中、下三卷。共收63曲。三种琴谱集均是明代“江派”的重要琴谱集。明代另外一个琴派“虞山派”认为“江派”的有些琴歌曲谱并不宜于歌唱。

8.《浙音释字琴谱》

《浙音释字琴谱》琴曲集谱。【明】龚经编释。约成书于1491年前。原书已残缺,现存39曲,其中的《阳关三叠》是现存最早的琴歌谱。

9.《西麓堂琴统》

《西麓堂琴统》琴曲谱集。明代汪芝历时30年才辑录成书,刊行于1549年。全书共25卷。前五卷是琴论课,为论琴文字。后20卷共收琴曲170首,是明代收曲最多且独具特点的谱集。

10.《碎金词谱》

《碎金词谱》【清】谢元淮编,1830年成书,14卷,收词449调。按《九宫大成》体例为唐宋词谱写的歌曲集。像李清照作词的《声声慢》和苏轼作词的《水调歌头》等作品都曾经广为传唱。《碎金词谱》与《九宫大成南北词宫谱》一样,均采用清代中期流行的工尺谱记写。它较宋代的俗字谱已有很大进步,节奏上有了头眼、末眼,以及蹭板、腰板、腰眼等符号。值得注意的是这些音乐,在风格上继承了传统的歌舞音乐、民间歌曲以及唐宋以来的歌舞大曲,

宋、金以来的说唱诸宫调、宋代广为流行的词体歌曲、少数民族的民歌,尤其女真族的民歌在其中占有相当比重。

11.《九宫大成谱》

《九宫大成南北词宫谱》简称《九宫大成谱》。清庄亲王允禄奉乾隆帝命编纂。成书于1746年。全书共82卷,记录了南北曲2094首曲牌,连同变体共4466首曲调。宫谱中详举各种体式,分别正字、衬字,注明工尺、板眼。是研究南北曲音乐的最丰富的参考资料。

12.《太古传宗》

《太古传宗》【清】汤斯质、顾德峻传谱。以琵琶为伴奏乐器的小曲清唱曲谱集。1722年作序,1749年刊印成书。全书由三部分组成,第一部分是《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》,分上下册,共20折。第二部分是《太古传宗琵琶调宫词曲谱》,也分上下册,共45套。其中大部分为元明散曲。第三部分是《弦索调时剧新谱》,也分上下册,共24曲。

13.《借云馆小唱》

《借云馆小唱》【清】华秋萍(1784~1859)编,明清小曲集。使用工尺谱记写集录了10部明清以来流行的小曲。它们分别是:《三阳开泰》(虽然只是一支单曲调但却比较长大)、《软平调》、《五瓣梅》(由五个小曲"满江红"、"银纽丝"、"红绣鞋"、"扬州歌"、"马头调"连缀成套组成)、《题牡丹亭后》、《琴曲》(用于昆曲《玉簪记·琴挑》)、《番腔》(用于昆曲《牧羊记·望乡》)、《咏风花雪月》(分风、花、雪、月四阕)、《清平调》、《京蓢靛花》(蓢靛花的变体)、《马头调》(一支长曲,有带把的帮腔)等。小曲又叫小唱、杂曲、时曲,大多源于民歌。这些曲调广泛流行于城镇和乡村,演唱时有琵琶、三弦、月琴、板拍等乐器伴奏。自明代起就有人收集小曲,但是,多为歌词集。据笔者研究,此谱是"明清俗曲"中少有的音乐曲调谱集。该谱集最后还附有《借云馆韵略》,辑有"出字

收音总诀”、“辨声捷诀”、“四声唱法所益”等篇章，记载了当时小曲演唱的用韵和技术方面的要求和经验。

14.《五知斋琴谱》

《五知斋琴谱》琴曲谱集。【清】周鲁封根据徐祺传谱编印于1721年。共8卷，收入各派琴曲33首，均有解题、后记及旁注等，提示各曲弹奏要点。是广陵派的重要琴谱。

15.《纳书楹曲谱》

《纳书楹曲谱》戏曲曲谱集。【清】叶堂编，成书于1792年，共14卷，内收昆曲单折戏和散曲、诸宫调，以及时剧等360余出。此外，还有叶堂整理改编的汤显祖《玉茗堂四梦》曲谱8卷。另附北《西厢记》曲谱2卷。均收曲词而不附科白，注有比较详细的工尺谱。是我国民间刻印的第一部戏曲曲谱集。

16.《弦索备考》

《弦索备考》器乐合奏曲谱集。【清】蒙族文人荣斋编，成书于1814年。未刊行，以抄本传世。收有以弦乐器为主的13首合奏曲，故又称《弦索十三套》。从荣斋的序言中可知这些乐曲均为当时的古曲。所用乐器以琵琶、三弦、筝、明琴为主，箫、笛、笙等为辅。1955年由今人译成五线谱和简谱，以《弦索十三套》为书名刊印问世。

17.《琵琶谱》

《琵琶谱》我国现存刊印最早的琵琶曲谱集。刊行于1818年。也是我国第一部正式出版的琵琶谱。由清代琵琶演奏家华秋萍(1784～1859)等编订，故亦称《华秋萍琵琶谱》。共3卷。上卷收直隶王君锡传谱的大曲《十面埋伏》和其他乐曲13首，中、下卷收浙江陈牧夫的传谱，包括《思春》、《昭君怨》等小曲49首和《将军令》、《霸王卸甲》等大曲5首。均用工尺谱记写，并标明板眼和指法。华秋萍在此书中依据古琴的减字指法为琵琶创定了一套比较完整的指法符号，对后世琵琶谱的出版有很大的影响。

18.《南北派十三套大曲琵琶新谱》

《南北派十三套大曲琵琶新谱》【清】浙江平湖琵琶演奏家李芳园编成于1895年,故又称《李芳园琵琶谱》,共2卷,收录了流行于江、浙一带的平湖派琵琶曲13套:《阳春古曲》、《满将军令》、《郁轮袍》、《淮阴平楚》、《海青拿鹅》、《汉将军令》、《平沙落雁》、《浔阳琵琶》、《霓裳曲》、《陈隋古音》等。书后还附有初学入门的曲谱9首。采用工尺谱记写,并标明板眼和指法。

19.《北西厢弦索谱》

《北西厢弦索谱》是【清】沈远为王实甫《西厢记》中的唱词配的曲。是以三弦为伴奏乐器的一部曲谱。成书于1657年,书前有序文。书中除20套乐谱外,还记载了三弦的四种定弦方法。在工尺谱字下还附有简单的手法符号。

三

日本古代乐谱的种类十分繁杂,像中国的古琴、筝、琵琶等音乐均有乐谱一样,日本传统音乐中的声乐、三味线音乐、筝、尺八、筚篥音乐等也都有各自不同的记谱法和古代遗存下来的乐谱。日本古代乐谱原来是演唱、演奏者为了方便教学和自己学习的需要,以一定的形式记录下音乐作品的。由于记谱方法不同,遗留下的乐谱种类也就不太一样。其中主要有三类:一是在从中国传入的音乐中,承袭了中国的记谱法;二是这些中国音乐和乐谱日本化的记谱法;三是记录日本人自己创造的音乐的记谱法。由平野健次、福岛和夫编辑的《日本音乐・歌谣资料集》中,则依据日本传统音乐乐种,把日本古代乐谱划分为:1. 雅乐乐器谱。2. 古代谣物谱。3. 佛教声乐谱。4. 平曲谱。5. 能乐谱。6. 近世歌谣谱等几类。本文依据《日本音乐・歌谣资料集》中例举的日本古代乐谱,摘其主要进行分述。并参考了《邦乐辞典・谱》、《音乐大事典・记谱

法、乐谱》等词条和几部日本音乐专著。

1.《番假崇琵琶谱》

《番假崇琵琶谱》是日本现存最早的古代乐谱。记写在日本奈良正仓院文书之一的纳受帐纸背面的断简之上，是有6行字的琵琶谱。由于是747年，即日本天平19年的传谱，所以，又被称为《天平琵琶谱》。

2.《五弦琵琶谱》

《五弦琵琶谱》藏于日本京都阳明文库。被认为是773年（日本宝龟4年）以前传入的古代乐谱。《五弦琵琶谱》，也叫着《五弦琴谱》。

3.《琴歌谱》

《琴歌谱》藏于日本京都市阳明文库。是981年（日本天元4年）由多安家为日本固有乐器"和琴"书写的歌曲乐谱。也是"和琴"乐器最早的乐谱。采用"一、二、三、四、五、六"的数字代表由低音到高音的六弦"和琴"的数字记谱法。

4.《伏见宫本琵琶谱》

《伏见宫本琵琶谱》又名《南宫琵琶谱》，南宫贞保亲王（870～924）辑录于921年。共2卷。有《风香调弦合》、《黄钟调手弹》等作品。

5.《三五要录》

《三五要录》是12世纪后半叶产生的琵琶谱的集大成，估计完成于1192年之前，共12卷。由藤原师长（1138～1192）所著。主要作品有《太常博士杨真操》、《上原石上流泉》、《啄本调》、《越殿乐》等。

6.《仁智要录》

《仁智要录》编成于1171年，是日本的一部著名的古代筝谱集。共12卷。由藤原师长所著。其中载有13种调的200多首筝曲。采用"一、二、三"至"十"外加"斗、为、巾"13个数字代表由低

音到高音的十三弦筝的数字记谱法。“仁智”二字是中国古代文人对“筝”的美称。

7.《博雅笛谱》

《博雅笛谱》是一部横笛乐谱集成谱。别称有《新撰乐谱》、《长秋卿竹谱》、《长竹谱》等。由源博雅于966年(日本康保3年)辑录。由于采用了标示横笛孔名的方法,所以,又被称之为“孔名谱”。

8.《丝竹初心集》

《丝竹初心集》主要收录了“一节切”(尺八)、三弦、筝等入门作品的乐谱。中村宗三编,于1664年,即日本宽文四年四月刊行。

9.《明治撰定谱》

《明治撰定谱》是明治九年、二十一年,由明治政府撰定的一部大型的所谓的日本雅乐乐谱集成。其中包括“神乐歌谱”、“催马乐谱”、“朗咏”、“笛谱”、“琵琶谱”、“筚篥谱”等等乐种和乐器的乐谱。

10.《琴曲指谱》

《琴曲指谱》由玄水编,刊行于1780年。内容为筝曲。

11.《筝曲大意抄》

《筝曲大意抄》的编者是山田松黑,1779年做序文,1792年刊行。内容为筝曲。

12.《音曲力草》

为《音曲力草》又名《知佳良草》、《角书音曲》。由大庭巴流做序,辑录者是佐助。1762年(日本宝历12年)刊行。属于日本乐种“地歌”、“端歌”的三味线乐谱。

13.《三弦独稽古》

《三弦独稽古》由高野东洲编,1842年刊行。三弦乐谱。

14.《琴曲抄》

《琴曲抄》1695年(日本元禄八年)编。内容为筝曲组歌。

15.《丝竹大全》

《丝竹大全》刊行于1699年(日本元禄十二年)。是三味线、一节切等乐谱。“丝竹”二字的“丝”即为弦乐器;“竹”即为管乐器。《丝竹大全》弦乐器和管乐器的集大成。

16.《魏氏乐谱》

《魏氏乐谱》是我国明代归化日本的魏之琰后裔子孙魏皓于1768年编辑,被日本称之为“明乐”的乐谱作品集。全集50曲。虽然其歌词有诗经、唐诗、宋词等。但是,曲调却不一定是这些时代的作品。不过,至少应该存在许多明代的音乐成分。我国著名音乐学者黄翔鹏先生从曲调考古方面研究翻译了8首《魏氏乐谱》曲调[3]。黄先生的目的是探寻“清乐歌曲”的踪迹,他把《魏氏乐谱》称之为明代的音乐古董。不过,笔者以为《魏氏乐谱》中的音乐作品,首先应该是日本音乐作品。因为我们应该明白日本“明乐”是一个日本的音乐乐种,而《魏氏乐谱》是日本“明乐”的主要内容。虽然《魏氏乐谱》的确是由中国传入至日本的中国音乐,但是,其音乐经过了几百年的发展与变异,严格地说已经不完全属于中国音乐了。正如“日本雅乐”不是唐代音乐一样,《魏氏乐谱》中的音乐也不完全是中国明代的雅乐、宫廷音乐或俗曲音乐等等。所以,笔者把其归入日本古代乐谱之中。

今天,我们无论是对中国古代的乐谱进行研究,或是了解日本古代的乐谱,都少不了要对林谦三的有关古谱研究的论文做一番浏览。而日本音乐之友社出版的《雅乐-古乐谱的解读》一书则集中收录了林谦三在古谱研究方面的论文,它们是:《天平、平安时代音乐——依据古代乐谱的解读》、《天平琵琶谱“番仮崇”的解读》、《国宝五弦谱及其解读之端绪》、《全译五弦谱》、《敦煌琵琶谱的解读》、《琵琶谱新考——记谱法、演奏法之变迁》、《琵琶调弦之种种》、《博雅笛谱考》、《伎乐曲研究》、《笙律二考——十七管笙的系统与和声》、《敦煌舞谱解读之端绪》、《敦煌舞谱解读之端

绪补遗——A. Stein 本》、《催马乐中的拍子和歌词的节奏》、《解试琴歌谱的音乐性》等。这些论文是深入了解与研究日本古代乐谱的重要文章。由于字数所限，而日本古乐谱繁多，本文没有一一详述，请有意者参阅林谦三的这些古谱研究著作。也请参阅拙文《林谦三主要作品背景略述》、《林谦三作品译介》等。另外，我国一些音乐学者对日本古代乐谱的研究也很具参考价值。

注释：

[1]《中央音乐学院学报》1984 年第 1 期等。

[2]《音乐艺术》1988 年第 1、2 期“敦煌乐谱新解”。

[3]《黄钟》1987 年第 4 期第 86 页《明末清乐歌曲八首》。

中日“传统音乐”教育及教学内容之比较*

我们经常会发现,学术界在为了弄清楚某一问题而展开激烈争论时,争论双方互相所论争的问题往往不在同一个层面上,甚至,双方所论概念相差甚远,所涉及的学科内容和范围都存在着似是而非的差异。小文既然探讨的是“传统音乐”,觉得有必要首先对所谓的“传统音乐”一词做出一个基本的界定。本人这里所讲的“传统音乐”指的是那些具有悠久发展历史、至今或过去拥有大量音乐艺术人才和丰富音乐艺术作品,并且其音乐艺术形式自成体系的音乐种类以及与之有关的音乐发展史、乐律学理论、记谱法、创作技法、演唱、演奏法、教育理论等等。

中日两国的传统音乐文化虽然自古有之,且历史悠久、形式多样、内容丰富。而且,在对各自“传统音乐”的认识上也有相当程度的共通之处。但是,我们知道,中国传统音乐之正式称谓是20世纪80年代中期才被明确提出来的。并以此为契机创建了“中国传统音乐学会”。缘由起始于1980年在南京召开的“民族音乐学学术会议”。这次“南京会议”的当时,音乐学术界对于“民族音乐”、“民族音乐学”和“传统音乐”等概念的内涵与外延在认识上是模糊的,对今天被称之为“传统音乐”中的音乐形式和内容的认识也不全面。特别是对当时仍然建立在“民族民间音乐”五大类基础之上的“中国民族音乐”称谓的讨论,引起了与会代表们的讨论,包括对刚刚改革

* 载《中国音乐》2002年第4期。

开放之后,对音乐学术思想的重新认识的各种思考,对过去知识结构的重新认识等等。由于此次会议中一些与会代表比较系统地介绍了国外"民族音乐学"的理论体系,扩大了当时人们对于"民间音乐"、"民族音乐"等问题的狭隘认识与理解,开阔了我国音乐学界的研究视野,拓展了我们音乐研究的新天地,使得我国的传统音乐研究逐步进入到了一个比较合理和科学的阶段[1]。尽管直到今日仍然没有对"传统音乐"和"民族音乐",以及"中国音乐"等概念,从理论上做到较为满意和统一的认识,对于"传统音乐"的界定、上溯、下限,以及所涵盖的内容也没有明确的定论。这当然不仅影响到本学科的建设与发展,而且,也直接影响到音乐艺术院校,乃至中、小学校的中国传统音乐教育,以及教学课程的设置和内容的安排。对如何充实与丰富学校的传统音乐教学内容等问题,也直接地起到指导作用。但是,我们毕竟在排除"左的思想"的影响之后,产生了把我国传统音乐划分为"民族民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐、仪式音乐等"等开放性的音乐理论构想;开始了把包含"中国传统音乐"在内的"中华民族的音乐"与"民族音乐学"研究方法相结合的研究进程。遗憾的只是至今在相当多的音乐艺术院校中的中国传统音乐的教学内容,仍然局限于"民歌、戏曲、说唱、歌舞、器乐"等原来"民族音乐五大类"之中,仍然延续着过去形式的教学思路和方法。特别需要指出的是,在以培养音乐教师为目的的师范院校音乐系和音乐院校中的师范系、音乐教育系等,首先应该改进目前的传统音乐课程设置,增加、补充新的教学内容。由于专业音乐艺术院校的教学内容,自然而然地影响到中、小学等普通音乐教育中音乐教学内容的选定和教材的甄别,所以,高校音乐教学内容的丰富,教学改革的成功与否,直接关系到普通音乐教学质量的提高,教学内容的排定。

导致传统音乐教学改进迟迟不前的原因很多。这个问题的存在,一方面体现了我国的"民族音乐学家"前辈们在中国民族音乐方面所做大量工作的成就卓著,影响巨大;另外一方面则暴露了我

们长期以来对于我国其他传统音乐的形式研究的薄弱。对于民族民间音乐以外的中国传统音乐中的宗教音乐、宫廷音乐、文人音乐等其他音乐形式的陌生。要改变这个现状，首先必须对教学课程设置进行改革。随着学术研究的进步和发展，在对中国传统音乐教学内容和教学课程设置上，急需调整与其他音乐教学课程的比例，为了充实和丰富传统音乐教学内容，必须进行教学大纲、教学内容和教学时间的调整和改进，并有必要提出适当增加中国传统音乐课程的课时量。重新对现有的“民族民间音乐”教学计划课程进行修订。关于调整我国传统音乐教学课程设置问题，笔者曾经在《对调整中国传统音乐课程教学内容的思考》[2]的文章中发表过一些比较具体的意见。在实际的教学工作中，我们可以一方面加紧教学的调整与改革工作；一方面更加深入地对中国传统音乐新概念、新内容、新类别的研究，以及进行新的教材建设。

另外，笔者以为把我国传统音乐的教育情况同日本一些做法和教育情况进行一些参照和比较，也许能够使得我们获得进一步的启发，获取一些有益的参考借鉴信息。至于我们是否可以参照日本的做法去实行，是不是日本的做法就是成功的，则另当别论。

与我们今天的情况一样，对于“传统音乐”、“民族音乐”、“日本音乐”等这样的概念，日本曾经也是有过一段认识的过程。而且，至今由于音乐学科的新发展，仍然有一些不是十分清楚的现象表现出来。音乐学者柘植元一在其著《世界音乐》的书名下，又谨慎地加上了一个“民族音乐”的附标题，说明了“世界音乐”概念所带来的新的学科性的思考[3]。日本著名音乐学者岸边成雄早年曾经使用“日本传统音乐（*The Traditional Music of Japan*）”的书名来阐述日本传统音乐。也就是说，在向世界介绍日本音乐的时候，没有使用太笼统的“日本音乐”之名，也没有使用“日本民族音乐”这样比较含混概念的名词，避免了与“民族音乐学”的混用。就连日本已经有的、主要运用于专指“日本传统音乐”方面内容的名词

“邦乐”的称谓也没有使用。与我国使用“国乐”一词时,需要看场合和环境,以及不同阶段的情况一样,说明了这些名称的微妙性,以及在使用中应该持有的谨慎态度。再者,我们从日本著名音乐学家小泉文夫、小岛美子的研究著作中,还能够见到他们把日本传统音乐的研究与“民族音乐学”的研究区分得十分清楚的做法。在他们的著作中《日本传统音乐研究1》、《日本传统音乐研究2》(与小岛美子、小柴はるみ合著)书中,正如书名一样研究的是日本传统音乐中的“能乐”、“歌舞伎”、“三味线”、“琵琶、筝、尺八音乐”、“日本音乐的音阶、节奏、调式”、“声明、佛教音乐”等形式。而对于“民族音乐”的研究则主要指的是对于世界各国音乐文化的研究,音乐形式的研究。当然,“民族音乐”所指范围不包括“欧洲古典音乐”。这种情况在日本其他音乐学者的“民族音乐”研究著作中也都能够见到;在如像日本著名音乐学者藤井知昭、江波户昭等监修、编辑、解说的许多“民族音乐”方面的CD、LD、唱片等中也大量存在。

在日本中小学的音乐教材中,对于世界各个国家、民族的民间音乐、民俗音乐等的介绍鉴赏也使用“民族音乐”一词。实际上这仍然与“日本传统音乐”做了区别。像我们熟悉的“日本雅乐”作品《兰陵王》(类似于我国的宫廷音乐)、“义太夫曲艺音乐”作品《三十三间堂栋木由来》中的《木遣之段》(类似我国的民间音乐、文人音乐)、“筝曲”作品《六段》(类似我国民间音乐、文人音乐)、“琵琶曲”作品《那须与一》(类似我国民间音乐中的器乐)、“能乐”作品《隅田川》(类似我国民间音乐和文人音乐)等,均是日本大学、中、小学音乐教科书中冠以“日本传统音乐”之名称所教授的内容。也就是说,在日本传统音乐中所教授的内容和种类,远远多于我国目前传统音乐中所教授的内容。另外,日本音乐学家小岛美子曾经到中央音乐学院、中国音乐学院讲学时,还把一些具有悠久历史沿革、流派传承的“民俗音乐(Folk Music)”的音乐形式

也纳入到了传统音乐之中。在日本音乐教材中称之为"乡土音乐"。这又给予我们一些启发,譬如像我国一些未能被纳入到"民族民间音乐五大类"的民族音乐种类的土生土长的、具有悠久历史的,并又能够自成体系的乡土音乐、民俗音乐形式,是否有必要或应该放在"中国传统音乐"的母项之下的"民俗音乐"子项里。当然,"民俗音乐"的"地域性"、"内容包含""形式结构"等方方面面的问题本身就又是一个复杂的课题。

对于传统音乐的全面认识也是一个复杂的问题。如关于对于当代一些作曲家所创作的运用欧洲音乐技巧,利用中国民族音乐文化素材创作的作品的本国定位的问题,也常常使人们不知所措。像日本著名作曲家武满彻、团伊久磨、芥川龙之介,以及,中国的一大批所谓现代音乐作曲家的音乐作品,在音乐教学中是否也有一定的位置。日本有"新日本音乐"、"新邦乐"、"现代邦乐"等的称谓。在日本音乐的鉴赏书中也讲述这些作品。而我们没有一个名正言顺的说法。我们应该有一个名称,使这些作品在音乐教育系统中拥有一个存在的空间,并获得传播。特别是像小提琴协奏曲"梁祝"这样的作品,如果只是讲西方音乐的创作手法,相信人们是不会接受的,中国人更不会把"梁祝"看着外国音乐作品。就连泰国在使用泰国民族乐器与西洋作曲手段结合创作的作品时,他们也不认为这些作品完全是异国他乡的音乐。而对于这类音乐,我们能够欣赏和感受到它们之间所存在着的那么一些共通的东西。传统是一条河,今天所谓的"现代、前卫",也许就将是明天的"传统"。何况,在今天成功的现代音乐作品中,许多都是基于过去传统之上创作出来的,是在对"传统音乐"的继承与发展中产生的。所以,类似"梁祝"这样的作品,作为教学内容也应该占有一定比例。哪怕这样的问题在实际的操作中存在着一定的难度。

由此可见,我们在传统音乐的理论研究、传统音乐的种类、内容等方面都需要做深入地研究,仍然有许多进一步的工作要做。

只有理论研究的成熟,传统音乐的教育及其教学才能够得到充分地发展。但是,不管怎样,我国今天的专业音乐教育,以及中、小学中的音乐教育总是有了一些改变,教学内容也有了一些增加。至少不会把"传统音乐"与"民族音乐"相混淆。在这里,笔者愿意特别强调指出,在我国广泛使用"民族音乐"一词是弊多益少。"民族音乐"不是仅指"欧洲古典音乐"以外的音乐,也不适合用来指称我国汉民族之外的中国境内的,属于中华民族大家族的各个兄弟民族的音乐,因为在"中国传统音乐"的大母类下有"藏族"、"俄罗斯族"、"朝鲜族"、"蒙古族"、"傣族"等专称子类的位置,有既清楚又明了的专用名称。正如日本传统音乐中的"阿伊努族音乐"、雅乐中的"左方乐"、"右方乐"、"林邑乐",以及"明清乐"等,难道能够说它们不是日本这个国家、这个民族的音乐吗。而且,以上专称是少有混淆的。同理,"京族"等其他民族也不能够把"汉族"、"回族"、"苗族"等的音乐称作为"民族音乐"。本文不打算过多牵涉不成熟的传统音乐的分类问题,在此从略。

上述关于传统音乐教育问题主要涉及到的是高等音乐艺术院校,即所谓的专业音乐教育方面。然而,专业音乐教育与普通音乐教育,即所谓的"大教育"与"小教育"之间存在着密切的关系。专业音乐教育所教授的内容,也直接影响到普通音乐教育的教学内容。而从普通音乐教育开始就注意培养学生对中国传统音乐的全面认识与了解,又有利于专业音乐教育的深入研究和进一步的发展。所以,加强"大、小音乐教育"的研究,进行"大、小音乐教育"的改革与调整很是应该。上述问题的解决将会对我国音乐教育事业的发展提供一个非常好的契机。这样也能够给传统音乐营造了一个更利于生存和发展的社会环境,并为教授、学习传统音乐的人们提供了一个展示、发挥的空间。更重要的是对于中国传统音乐的传承和发展能够起到推动性的作用。

由于中国传统音乐的理论研究尚未臻于成熟,上述许多问题

都存在不确定性,但是,笔者希望首先在传统音乐的教育和教学中做起来慢慢摸索出一条路子来,在教学的实践中探讨深入的理论问题。

注释:

[1] “南京会议”之后,为会议提交的论文,于1981年作为《中国音乐》的增刊出版了上下册的《民族音乐》文集,由南京艺术学院编。

[2] 天津音乐学院学报《音乐学习与研究》1998年第1期第53页。

[3] 上海音乐学院音乐研究所编《音乐学·民族音乐学》(第二辑),1998年12月第130页。

武满彻从秋庭园中消失*

1996年2月20日下午1时15分,当代著名的日本作曲家武满彻因患膀胱癌,病逝于东京虎门医院,终年65岁。消息传出,不仅震惊了日本音乐界,世界乐坛也为之惋惜。武满彻逝世的第二天,日本的各大报纸都作了报道。《朝日新闻》、《每日新闻》和《读卖新闻》均在第一版上刊登了这一消息,一位音乐家的死在大报上做头版报道,在日本很少见,这表明,武满彻得到了社会广泛的承认。日本艺术界为此发起了悼念这位"日本西洋音乐第一人"的活动。作家大江健三郎、诗人大冈信、音乐评论家远山一行、指挥家岩城宏之、电影监督篠田正浩、作曲家诸井诚、音乐评论家武田明伦等都发表了悼念故友的文章。日本《音乐艺术》杂志在1996年第5期开设特集专栏追思武满彻的音乐业绩。作曲家池边晋一郎、一柳慧、猿谷纪郎、汤浅让二,长笛演奏家小泉浩,吉他演奏家佐腾纪雄,画家堂本尚郎等,从各自不同的角度评价了武满彻在音乐上的建树。音乐学家楢崎洋子发表了武满彻的作品研究及武满彻作品年表。

武满彻的死,也引起了世界性的广泛关注。许多国家的报纸、电台都做了报道。更有像英国BBC电台那样的宣传媒介,特别开设专访、专栏,介绍武满彻的生平,评价他的音乐作品。许多媒介称武满彻是:"现代日本音乐的领导者"、"世界级的作曲家"、"日

---

* 载《音乐学习与研究》1997年第1期。

本的梅西安”、“日本西洋音乐第一人”。

武满彻1930年10月8日出生于日本东京，出生不久便随经商的父亲及家人移居中国大连。在中国度过了童年时代，1937年回国。14岁应征入伍。在军中开始自修作曲，常常偷听法国电台和美军电台。武满彻认为他的启蒙老师就是电台。他从电台播放的法国情歌中得到许多音乐美的熏陶。勋伯格、韦伯恩的作品就在那时给他留下了深刻的印象。日本战败后，退役的武满彻继续自学作曲并于1948年拜日本著名作曲家清濑保二学习作曲技巧。1950年加入“新作曲派学会”，并于同年发表处女作钢琴曲《慢板二首》。战前，日本作曲界是以德意志音乐学派为主流，称为“官学派”或“学院派”，其音乐组织有“新声会”。不属于这一流派的清濑保二，松平赖则、斋藤秀雄等被称为“在野派”的人，虽然于1930年创立了今天“日本现代音乐协会”的前身“新兴作曲家连盟”，与“学院派”进行抗衡，但在当时没有多大的作为。不过，这种努力到了战后，却结出了丰硕的成果。清濑保二、松平赖则等一边标榜推崇法国印象派的音乐，一边注重吸收日本传统文化和注目日本民族性。武满彻随清濑保二学习到了这两方面有益的东西，并对他毕生的创作有至关重要的影响。1951年他与美术评论家泷口修造、音乐评论家秋山邦晴、作曲家铃木博义组成了日本著名的艺术家团体“实验工房”。后来加入的还有作曲家汤浅让二、福岛和夫、钢琴家园田高弦、画家北代省三，以及美术家、摄影家等。武满彻从“实验工房”的艺术家们那里吸取了不少的文化艺术养分。这期间创作了一些具有“具体音乐”风格的作品，最著名的有《没有被遮掩的休息》和《弦乐安魂曲》。这个时期的作品虽然对日本民族音乐的注意还不多，但日本人的传统审美意识却已开始有所滋长。钢琴作品《没有被遮掩的休息》是这一时期的代表作。这部作品由三首钢琴独奏曲组成。其题材是受到诗人泷口修造1937年

出版的诗画集“妖精的距离”影响而作的。第一首创作于1950年,第二、三首则完成于1959年12月。3首钢琴曲清楚显示了武满彻初期作品风格的特点,是一组充满诗意心像、美妙的钢琴曲。作者强调演奏时要特别注意音色和音响效果。纤细的音色与和声丰富的感受是非常独特的。3首中除第二首有13小节的小节线外,其另二首均无小节线。不过,真正使武满彻最早享誉海内外的作品是1957年1月受东京交响乐团委托创作的《弦乐安魂曲》。武满彻这部最早的管弦乐作品,在初演时并没有受到好评。然而,两年后,斯特拉文斯基访日,听了这个作品之后,却大加赞赏,给予了高度的评价,继那以后,这首作品就被越来越多的团体演奏,并在1960年的“东京现代音乐节”上获得德国大使奖。这首只有约9分钟的管弦乐作品,现在已被称之为武满彻的“杰作”,被海内外乐团演奏过上百次之多。

自60年代开始,武满彻刻意把日本传统的音乐审美意识融入西洋作曲法的技巧中去。而且,特别注重现代作曲手法的运用,对德彪西、梅西安等人的作品风格情有独钟,对凯奇的音乐创作手法有直接使用,但都是日本式的。这条东西结合的路子,也是武满彻之前和同时代的日本音乐家所共同追求的目标,探索了几十年。而获得成就最大、最成功、最具有世界影响力的则数武满彻一人。他成功的主要因素在于运用西洋作曲技巧,结合日本音调和音乐色彩,准确地表达了日本风格、日本风情、日本民俗和审美心理。表现了日本民族的独特个性。六七十年代,是武满彻创作的高峰和成熟期,许多“名作”都出自这一时期,这时期武满彻大量积极为日本传统乐器作曲,把西洋乐器和日本民族传统乐器有机地结合起来,运用现代作曲技法,使用新颖独特的音乐语言。他的作品具有鲜明的个性,既有清新的时代感,又有浓厚的民族特色。国际知名作品有:《蚀》(尺八、琵琶、1996年);《多利亚风格的地平线》(17件西洋弦乐器、1966年);《星群》(钢琴与管弦乐、1968年);《十一月的阶梯》

(尺八、琵琶与管弦乐队、1967 年);《秋庭歌》(被称为现代邦乐作品、具有日本雅乐风格,并采用雅乐乐器创作的作品,1973～1979)、《四季》(打击乐,1970)、《秋》(琵琶、尺八,1973)、《雨中花园》(铜管合奏,1974)、《鸟儿飞落在星状的庭院》(管弦乐,1977)。八九十年代也有一些知名的作品,如《仅有的路》(弦乐重奏,1982)等。

武满彻是一位多产的作曲家,其创作体裁也极为广泛。自 50 年代起,他几乎每年都有一部作品面世,并有许多作品得到好评、出版演奏、并获大奖。他所获得的作曲、艺术奖有:20 世纪音研所第二次现代音乐节作曲赛第一名、法国大使奖(1958)、意大利奖(1958)、巴黎国际现代作曲家会议最优秀作品奖(1965)、第 24、29 届尾高奖、日本艺术院奖(1980)、朝日奖(1985)、法国艺术文化勋章(1985)、京都音乐大奖(1988)、飞驿古川国际音乐节音乐大奖(1989)、国际拉威尔奖(1990)、每日艺术奖(1991)。他还是美国艺术文学学会名誉会员、法国艺术院名誉会员。

另外,他创作了大量具有新意的电影音乐,在日本影视界特别有影响。甚至获得了 10 次以上之多的"生日电影音乐奖"。主要的电影音乐作品有:《不良少年》(1961)、《切腹》(1962)、《心中天网岛》(1969)、《沉默》(1971)等。

在武满彻的音乐作品中,虽然有一些对不和谐和声和对纯音响的追求。但是,大多能"听得入耳,带来喜悦"。而且,有的作品还"像一份精致的寿司"耐人寻味。有的则"像似游逛,观赏在古花园中"让人流连。音乐的美感,在武满彻的作品中是随处都找得到的。而在这些美中更蕴涵着深厚的文化内在和作曲家的艺术修养。我很欣赏武满彻的几首《秋庭歌》,欣赏作品融东方音乐语汇于现代作曲技巧之中的所表现出来的一种宁静、安逸而又愉悦的情感。尽管我们的作曲家已经从秋色浓浓、古香古色的庭院中消失了,但是,他的音乐却会留给世人欣赏与学习。

附：

武满彻与吉他大师朱利安·布里穆谈话录

有关武满彻的作曲创作话题以及有关其作品的文字解说，大多发表在他与音乐学家、作曲家、演奏家、指挥家等的谈话录中。所以，对武满彻及其作品的研究，除了其音乐作品本身之外，这些谈话录也极有参考价值。笔者在此摘编一篇谈话录，以飨读者。

武满：我非常喜欢吉他。虽然也写作了几首吉他音乐作品，然而，希望为朱利安·布里穆先生写作作品的愿望却已有了很长的日子，只是我一直没有把这一意愿告诉先生。几年前，一个偶然的机会，收到了先生的来信，我当然是立即做了回复，欣然应允了布里穆先生之托，也终于实现了我的愿望。这首作品是一年前完成的（指受朱利安·布里穆之委托创作的吉他作品："一切都在薄基中"）。布里穆先生不仅是一位真正的吉他大师，而且，还具有许多作为音乐家和艺术家的优良品质。这次，我通过创作这部作品，从先生那里学到了不少的乐西。

布里穆：正因为我也从武满先生的音乐中学习了许多的东西，所以，我认为我们彼此的这种学习与友情关系是相互理解，互有收益的。

我很喜欢武满先生的吉他作品。感谢武满先生为吉他写作了十分优美的作品。在当代的作曲家中，特别是在当代有名的作曲家中，为吉他写作得好作品极少，武满先生是一位非常了解吉他内

在音响和内在精神的作曲家。武满先生不只是了解吉他能够表现什么,而更重要的是先生知道吉他不能够表现什么。武满先生的音乐作品,不仅吉他作品具有自然的本质,而且,先生的管弦乐作品也具有同样的气质。

即使是今天最优秀的西洋音乐作曲家,也只是了解一下吉他这种音乐而已,研究的人极少。吉他毕竟不是管弦乐的一部分。西洋音乐的作曲家,在学习作曲时,绝对不会学习有关吉他音乐作曲的东西。因此,吉他不为人们所理解便是理所当然的了。但是,武满先生的吉他作品不仅写作得优美,而且,可以说还运用了具有交响乐般的写作手法。无论是音乐的风格,还是音响都非常具有交响乐的气质。例如,有许多地方都能使人联想到马勒以及德彪西的总谱。

但是,吉他是一种非常具有个性,非常小型的乐器,而且,所谓的管弦乐是指大型的乐器。先生把庞大的管弦乐精髓,融于吉他这种很小的乐器中,我认为做得是非常成功的,而且,是十分完美的。作品表现出的东西完全能够满足我演奏时所想要表现的东西。

武满:其实,我从一开始学习音乐就非常喜欢吉他,因此,我想今天我这个被称为管弦乐作曲家写作的许多作品,特别是有关管弦乐的色彩,都是通过吉他这门乐器得来的。实际上,在迄今为止的西洋音乐的卓越作曲家中,不少人都很喜欢吉他。例如,柏辽兹不仅是一位精通管弦乐色彩的作曲家,而且,也是一位非常喜欢吉他的人;帕格尼尼也很喜欢吉他;我想舒柏特肯定是喜欢吉他的;或许贝多芬也喜欢吉他。吉他是一个小型的管弦乐队,而且,有着丰富的色彩变化。

我自己虽然不会弹奏吉他。但是,我学习吉他音乐,正像布里穆先生所说,是觉得吉他的内在声音虽然小,但却具有丰富的色彩。而且,虽然管弦乐队集合了许多种乐器才拥有了丰富的色彩,

但是,要像吉他那样做细微的变化和具有层次地表现是完全不可能的。

布里穆:正如武满先生所说,任何一种乐器都必须要具有它本身十分优秀的东西。仅仅用心去弹奏一件乐器是不够的,而且,还必须要有为这件乐器写作的音乐作品。其作品能够诱导演奏者的内在情感。能使每一位演奏者从音乐中表现出一种情感,一种精神。所以,为这种乐器写作独特的,惟一的音乐作品是非常重要的。在西洋音乐中能够证实这一点的事是很多的。例如,钢琴就有诸如贝多芬的奏鸣曲,莫扎特的奏鸣曲。而且,这些作品也都是演奏家们所乐意经常演奏的作品。大提琴、小提琴等也有如像巴赫的奏鸣曲和巴赫的组曲等那样的作品。……武满先生对吉他音乐的贡献是很巨大的。为吉他这门乐器能够作为有特性的独立乐器继续发展下去,武满先生做出了非常大的贡献。我不仅为吉他感谢武满先生,而且,就我个人而言,也非常喜欢先生的音乐,从先生的音乐中,我得到了很多的灵感和启发。

武满:布里穆先生有关吉他的见解和就今天我们所处的文明、文化状况的分析,与我的感受完全相同。我认为音乐艺术是一个极具个性的艺术,我写作时,头脑中没有什么大众之类的感受,而只想着演奏我作品的演奏家所要从中表现的文明与文化……。

在武满彻去世一周年之际,撰此文以志纪念。

日本盲人音乐家宫城道雄*

一、前　　言

今年是日本天才、勤奋的日本民族音乐家宫城道雄(Miyagi, Michio みやぎみちお,1894～1956)诞辰110周年,为了纪念这位伟大的、世界知名的盲人音乐家所取得的音乐成就和功绩,本人特别撰写了综述性的纪念文章,送于《人民音乐》杂志给予发表。此文简略介绍了宫城道雄的生平、部分作品、和他所经历、从事过的主要音乐事项,但是,由于对这位被日本音乐界尊称为日本传统音乐"乐圣"式的、杰出的日本民族音乐家所存的敬佩之情,总觉得上篇文章中缺少很多东西,总觉得还有许多问题应该再深入进行一番研究,或者需要再进一步说一说的事情。正好,我与《乐府新声》杂志有"东方音乐家"题目的写作约定,因而,借此机会,再就宫城道雄继续做一篇展开性的、也许有一些深度的文章。

二、生　　平

曾经有人把宫城道雄与我国民间艺人华彦均(阿炳)进行类比,许多日本音乐学者,特别是那些二胡音乐爱好者,对于华彦均

---

* 载《乐府新声》2004年第2期。

其人、其作品也了解颇多。宫城道雄与华彦均,无论就两人都为盲人,都有名作传世,都是两国知名的民族音乐家而言,他们的确有很多相似的地方。就是对其人其乐的研究方面也有许多相似和巧合。我们知道,华彦均及其音乐,是由我国音乐史学大师杨荫浏先生前往无锡采录他的作品后介绍传播开来的。很巧合的是,被日本音乐界公认的宫城道雄及其音乐研究的权威者,也是日本的音乐史学大师、著名的音乐学家,他就是以《日本音乐的历史》和《日本音乐的性格》两部巨著闻名于世的吉川英史(Kikkawa,Eishi きっかわえいし,明治四十二年,1909~)。曾经为日本东洋音乐学会会长的吉川英史,还担任过宫城道雄纪念馆的馆长,并有《宫城道雄传》的研究大作传世。当然,吉川英史先生对于宫城道雄的研究,也许是与其恩师田边尚雄曾经极力支持过宫城道雄的音乐事业有关。

中、日两国在对于民间艺人的重视和利用这一点上,有着相同的做法,许多民间艺人和传统音乐演奏(唱)流派的重要人物,都被高等音乐艺术院校所聘用。遗憾的是华彦均过早谢世,除了没有能够留下更多的作品,另外,他还没有来得及为我国传统音乐的人才培养做贡献。如果不是华彦均过早谢世,即使杨荫浏先生不出面,华彦均肯定也会像宫城道雄成为东京音乐大学的教授那样,成为中央音乐学院,或者上海音乐学院的民间音乐教授。

如像我们对于华彦均及其音乐研究的重视一样,日本音乐学界对于宫城道雄的研究也一直十分关注,不少音乐学家撰写了许多相关的学术论文。也正由于有了日本音乐学家对于宫城道雄较为深入详尽的研究,发表了许多可供参考的研究资料,因此,才为我们了解宫城道雄的生平事迹提供了极大的便利。

宫城道雄于公元 1894 年(日本明治二十七年)4 月 7 日出生于日本神户市的三宫地区。由于他出生后不久就患上了严重的眼疾,因此,童年生活并不十分快乐。到了他 8 岁的时候,终于因眼

疾不幸完全失明，承受了人生最悲惨的厄运。为了今后的生计，也出于他对于音乐天生的喜爱，8岁这年，宫城道雄投入到日本著名的传统音乐筝曲流派——生田流门下，在第二代中岛检校指导下学习音乐，开始步入筝曲家的音乐学习的道路。日本现在具有代表性的筝曲流派存在有两派，一派是由生田检校（1656~1715）创立的生田流；另外一派是由山田检校（1757~1817）开创的山田流，宫城道雄归属于生田流。由于宫城道雄的聪颖天资和勤奋努力，他在11岁的时候，就从第三代中岛检校那里获准出师，许可其自立门户，并得到特别允许使用师傅家"中岛"两字中的一个字，因此，他随后所取的艺名为：中菅道雄。他以这个名字开始开门授徒，直到结婚后才复用原姓。为了家庭生活经济的来源，他13岁就渡海去到朝鲜，在今天韩国的海港城市仁川，开展了他最早的音乐活动。那时，他是白天传授筝曲音乐，晚上教授尺八演奏技巧，以此支撑着一家人的生活。也就是在这个时期，他最早的音乐作品问世了。他在14岁时创作了处女作《水之变态》。

结婚之后的宫城道雄，其音乐活动中心转向今天韩国的汉城，并更加活跃于朝鲜筝曲界。特别是由于他以22岁年轻的身份，就得到了筝曲领域最高的"大检校"地位之后，成为朝鲜筝曲界执牛耳的大人物。但是，他并没有满足现实，于1917年（日本大正六年，时年23岁），怀抱远大的志向，毅然回到日本东京谋求发展。其实，在他创作《水之变态》的时候，就曾经得到过日本著名政治家伊藤博文的赏识，并承诺支持宫城道雄去东京开展音乐事业，后因伊藤博文被暗杀而未能成行。因此，到东京谋求发展的这个志向，也许在那时就已经做出了，只是当时条件没有成熟。

到东京不久，他的第一个妻子病故。1918年（日本大正七年）又与宫城贞子（原姓吉村，1889~1968）结婚，并同时收吉村贞子的侄女宫城喜代子（原姓牧濑，1905~1991）为其门生，后来又于

1920年接纳喜代子的妹妹宫城数江(1912～)入门。这三位女性,后来完全继承了宫城道雄的衣钵,特别是在宫城道雄去世之后,她们为发扬、光大宫城流派、宫城宗家的音乐事业,做出了前赴后继卓越的功绩。出生于日本滋贺县大津市的宫城贞子,1918年(日本大正七年)成为宫城道雄门生不久,就与其结了婚。宫城道雄去世后,她成为宫城宗家、宫城会名誉会长、宫城会馆(现宫城道雄纪念馆)理事。宫城喜代子更是宫城艺术的直接继承人,她和宫城数江后来作为收入宫城家籍的养女,作为宫城本家接替、延续了宫城道雄所从事的音乐教授活动、演奏活动。先后于1971年(昭和四十六年)成为东京艺术大学教授、1978年(昭和五十三年)出任生田流协会会长、宫城道雄纪念馆理事长、1983年(昭和五十八年)成为重要无形文化财保持者(人间国宝)、1985年(昭和六十年)任社团法人日本三曲协会会长等职。宫城数江在其姐姐宫城喜代子逝世后,接续了宫城流派、宫城宗家的音乐事业和音乐社会工作。

宫城道雄自1917年来到东京开展的一系列音乐创作、演奏、教学、和音乐社会活动,坚实的奠定了他后来作为日本民族音乐家的地位。他在这个阶段所做的许多工作,都已成为日本音乐史值得书写的篇章。

譬如,就音乐创作而言,1919年举行的他的第一次作品发布会;1920年同日本现代著名作曲家、民族音乐家吉田晴风(Yoshida Seihu,1891～1950)、本居长世(Motoori, Nagayo1885～1945)等人发起、创立的“新日本音乐大演奏会”等等,都是日本现代音乐史上重要的事件。他作为昭和初期风行一时的“新日本音乐”运动的“旗手”和“泰斗”,创作了许多优秀的日本传统音乐风格的音乐作品。《花红叶》(1927年,日本昭和二年)、《越天乐变奏曲》(1928年,日本昭和三年)、《春之海》(1929年,日本昭和四年)、《秋韵》(1931年,日本昭和六年)等都是这个时期创作的优秀作

品，并广为流传，至今盛演不衰。特别是《春之海》已经成为日本家喻户晓的作品，同时，也广为世界人民所知晓。《春之海》是对春天日本濑戸内海印象的描写，原作是为日本筝和尺八创作的二重奏曲，现在已经是衍变出多种形式的名作。虽然日本一些学者认为，这首作品是因宫城道雄同法国小提琴女演奏家卢内·苏梅进行协奏而获得了世界名声，其实，事实也不全部如此，应该说归根结底是其作品本身的魅力获得了世界声誉。

再者，他在培养日本传统音乐人才和音乐教育方面也做了不少的事情。先后于 1930 年成为东京音乐学校讲师，1937 年成为教授。

这期间他还成为日本艺术院委员；1951 年，成立了有关宫城道雄音乐传播、研究的"宫城会"；1953 年，他在英国 BBC 广播电台，即兴首播他的《伦敦夜雨》作品。

1956 年（昭和三十一年）6 月 25 日，宫城道雄为了去大阪演奏《越天乐变奏曲》，不幸途中坠车身亡。享年 62 岁。

为了让读者简明了解宫城道雄的生平，笔者依据日本音乐学术界的研究材料，特别是依据了日本方面的研究资料和吉川英史先生的专著《宫城道雄传》[1]，编制了如下一个简略的年表。（见表格 1）

表格 1　宫城道雄年表

1894 年 4 月 7 日（明治二十七年）	出生于日本神戸市的三宫地区。出生的二百天后患眼疾。
1902 年（明治三十五年，8 岁）	痛苦的接受眼睛完全失明的现实。这年投入第 2 代中岛检校门下学习日本传统音乐。
1905 年（明治三十八年，11 岁）	获得自立门户进行收授门徒的许可。
1907 年（明治四十年，13 岁）	前往朝鲜，在仁川教授日本筝、尺八等乐器和音乐。
1909 年（明治四十二年，15 岁）	处女作《水之变态》作曲。
1916 年（大正五年，22 岁）	成为大检校。
1917 年（大正六年，23 岁）	开始到东京发展事业。
1918 年（大正七年，24 岁）	与吉村贞子结婚。牧濑喜代子入门。

（续表）

1919 年(大正八年,25 岁)	首次作品音乐发布会。
1920 年(大正九年,26 岁)	新日本音乐大演奏会
1921 年(大正十年,27 岁)	牧濑数江入门。
1925 年(大正十四年,31 岁)	首次作品音乐被广播。
1928 年(昭和三年,34 岁)	《越天乐变奏曲》首演。
1929 年(昭和四年,35 岁)	《春之海》作曲
1930 年(昭和五年,36 岁)	成为东京音乐学校讲师。
1932 年(昭和七年,38 岁)	与法国小提琴女演奏家合奏《春之海》。日本、美国、法国开始出售《春之海》唱片。
1935 年(昭和十年,41 岁)	第一部随笔集《雨之念佛》出版。
1937 年(昭和十二年,43 岁)	就任东京音乐学校教授。
1941 年(昭和十六年,47 岁)	太平洋战争开始。
1948 年(昭和二十三年,54 岁)	接受日本艺术院委员资格。
1950 年(昭和二十五年,56 岁)	获得首届广播文化奖。
1951 年(昭和二十六年,57 岁)	宫城会结成。
1953 年(昭和二十八年,59 岁)	作为日本代表前往欧洲参加“国际民族音乐舞蹈节”,是一具有诗意的作品《伦敦夜雨》在英国 BBC 广播电台首播。
1956 年(昭和三十一年,62 岁)	在前往大阪的演出途中不幸坠车身亡。

三、创　　作

在上文介绍宫城道雄生平的时候,已经把他的主要创作情况和部分音乐作品的产生情况做了一些陈述。不过,宫城道雄的音乐创作是一个复杂的大系统,拥有一个丰富的音响世界,留下了许多传世的作品。因此,不是上述文字或者一篇简单文章就能够论述清楚。尽管本人熟悉宫城道雄的音乐作品,经常陶

醉于宫城道雄作品的音响世界之中,但是,本文也只能是拣起主要说个大概。

宫城道雄在音乐作品作曲技术的运用上,确实如前所说,他擅长把西洋音乐要素融入日本传统音乐创作之中,创造了新的音乐音响世界。但是,他的创新首先建立在忠实的继承日本传统音乐的基础上。他不仅开拓了当时日本所谓"邦乐"创作的新路,而且,对于后来,乃至今天的作曲家仍然产生着影响。

他在创作《水之变态》的时候,还没有把西洋音乐的技术运用于这部作品之上,因此,从中我们可以体味的是忠实的"和风"韵味。《水之变态》是以描写大自然:"雾"、"云"、"雨"、"雪"、"冰雹"、"露"、"霜"等内容的7首日本和歌为题目创作的筝曲声乐作品。7首和歌的歌词,刊载于日本当时的小学课本卷四第十三课上。在这部作品的作曲技法上,他不仅完全继承了日本筝曲的传统手法,而且,还开创了日本传统音乐,特别是筝曲音乐创作中,在词曲结合处理上良好的先例。每一首作品的细腻处理和精致安排,都让听者心旷神怡。虽然这首作品,原来配有歌词,但是,由于使用日本筝演奏出来的时候,其音乐旋律,把水之样态描写的惟妙惟肖,以至让人们逐渐忘却了歌词。吉川英史认为:"'雨'和'冰雹'部分,其音乐表现最为明晰。特别是第三首'雨'的前奏音乐,让人清晰的感觉到雨落的情景和雨落带给人的心境。"[2] 日本音乐界评价宫城道雄是日本传统音乐代表性乐器——筝,及其筝曲流派的一代宗师,说他复苏了日本现代筝曲音乐中的古典音乐性格等等,都无不与他创作这部传世作品有关。总之,作品《水之变态》不仅是作为宫城道雄本人杰出的成名代表作品,而且,由于该作品在多方面所具有的诸多优秀音乐事项,因此,也成为书写日本音乐史上最为辉煌一页的代表性作品。

虽然宫城道雄在创作《水之变态》的时候还没有把西洋音乐的技术运用其中,但是,从他在1913年创作的《唐砧》中,我们就

可以看到受到西洋音乐作曲技术影响的印记，特别是从被称之为宫城道雄第二号作品的《春之夜》开始，就很明显地运用了西洋音乐的作曲技法。当然，坚持把日本传统音乐的文化要素融入西洋音乐作曲技术之中的创作原则，是宫城道雄一贯的信念和一直坚持用于实际的做法。被誉为日本筝曲音乐之神髓的《春之海》作品，当然更是这种创作理念的代表之作。

《春之海》是一部由三部曲式构成的日本筝和尺八的二重奏作品。

第一部分。作品首先开始是筝曲的伴奏音乐，在筝曲上行级进的旋律后，是尺八深沉的主调旋律，随后，又是描写舟船和着微波的筝曲音乐形象，而接着的尺八则模仿出海鸥声音的音乐形象。整个乐章完全描写的是一副春天大海的景色。第一部的整个音乐速度悠缓、恬静。而且，这个深沉的尺八主调旋律，现在已经演化为利用多种乐器进行演奏的音乐。

第二部分。音乐的速度明显加快，筝曲表现的是摇橹般的拍子和类似船歌的风情，尺八的旋律则描写着大海春霞的情景。

第三部分。基本上反复着第一部分的音乐形象，不过，在音乐的结束部分有所变化。作品是在筝曲音乐和尺八旋律的应答中，静谧的结束了全曲。

整个作品，在筝曲的技巧上，多运用左手的演奏奏法。这是一首要求演奏技巧难度很高的作品。

宫城道雄在继承日本传统音乐创作手法上，还发展了“段”、“砧”等音乐形式。“段”、“砧”是日本筝曲的器乐形式。虽然宫城道雄没有具体以“段”的名称创作作品，但是，属于“段”性质的作品并不少。“段”，即没有歌的纯器乐音乐。“段”也指一部作品的“段落”，日本筝曲形式“段物”就是由许多纯器乐段落组成。宫城道雄的作品，都基本上运用了这种“段”的音乐构成形式，即使那些带歌词的筝曲也使用了“段”的创作形式。

宫城道雄创作的“砧”作品有:《唐砧》、《砧》、《远砧》、《中空砧》等。“砧”指的也是没有歌的纯器乐音乐。“砧”愿意是指捶、砸或切东西的时候,垫在底下的器具,譬如:砧板、铁砧等等。音乐上原始的“砧”意,指的是运用“砧”的节奏型所创作的音乐作品。“砧”一般指的是具有秋天的意境的音乐作品。

我们说宫城道雄擅长把西洋音乐的创作要素和技法,融入日本传统音乐之中是很有依据的。在他的作品中,明显使用西洋音乐作曲技法创作的作品,除了上述作品之外,还有康塔塔风格的《日莲》和《筝的协奏曲》等等。在这些作品中,他激活了日本传统音乐中的音乐元素,开拓了日本音乐的新世界。如像《伦敦夜雨》这样的作品,更是把他在日本传统音乐方面良好的修为和音乐功底,同西洋音乐作曲技法自然结合的产物。该作品是他在英国BBC广播电台做节目的时候,即兴创作、演奏的筝独奏曲,是他对伦敦雨夜的印象。他曾经说过,他可以根据自然的音响,想象出事物进行的颜色和形状。也就是说,对于这位盲人音乐家而言,音和色有着不可分离的关系。他在伦敦的时候,体味了某一天夜里的雨声,感受了从高大建筑物落下的银色的雨滴,感受了雨中人来车往、陌生国度的声音。这首作品就是对这样一些情绪和音与色印象所做的描写。他说,他能够从自然的声音中感受世界的色彩,因此,我们在他一生中所创作的350多首音乐作品里,的确能够经常感受这种缤纷世界色彩描写的存在。而且,他的这些创作思维和众多作品,直接影响了日本当代作曲界。所以,日本音乐界,把以他为首的昭和时代民族音乐作曲家们所开创的“新日本音乐”事业,称之为日本“现代邦乐”运动发展的“起爆剂”。“新日本音乐”对于日本当代作曲界的影响是巨大的,像我们所熟知的几位日本当代作曲家,如:武满彻、团伊久磨、三木稔等人,都多少受到过宫城道雄的影响。

四、余　论

宫城道雄除了在作曲上取得了辉煌的成就外，他对于日本民族音乐的贡献是多方面的，在其他音乐相关领域也做了许多很重要的事情。譬如，他为盲人点字乐谱做了很多的工作，为盲人点字乐谱的改进发挥了很重要的作用；他在乐器改良方面也做出了很大的贡献，他创立了十七弦筝、十八弦筝、短琴、大胡弓等乐器。特别重要的是，他作为日本民族音乐教育家，不仅开门授徒、延续宗派，而且，自 1930 年开始，成为东京音乐学校，即现在的东京艺术大学音乐学部的讲师、教授以后，为学校和日本音乐界，培养了许多日本传统音乐方面的音乐人才；作为音乐社会活动家和日本传统音乐的传播者，他更是取得了卓越的成就：他是日本参加国际音乐节的第一人、是在英国 BBC 广播电台演奏日本音乐的第一人、他因长期坚持传播日本传统音乐，获得了 1950 年度的日本首届广播“文化奖”。

除此之外，宫城道雄的音乐随笔和音乐文学方面的著述，也已成为日本音乐发展史上的一笔宝贵财富。他的音乐随笔，得到了日本知名随笔家内田百间的推荐。他的第一部随笔集《雨之念佛》，于昭和十年二月获得出版。他在文学方面的天赋很高，发表了许多有影响的文章。有人认为他的随笔，是从听觉和视觉等多方面对生活进行的全方位的接触，是全身心投入去感受和捕捉生活中丰富情感的心得之作。宫城道雄的确是一位很重情感的人，是一位很有人情味的音乐家。他喜欢热闹，喜欢玩笑和幽默，我们从他的随笔文章中能感受到他的许多个性和好恶。川端康成、佐藤春夫等世界闻名的日本文学家，也都给予了宫城道雄的随笔作品以很高的评价。他出版有十多部随笔集。

宫城道雄的确是一位不可忘记的音乐人物，当我们对这位具

有传奇色彩的盲人音乐家有所认识,对他的音乐活动、经历和他所创造的音乐业绩,以及他对日本民族音乐、乃至世界音乐文化所做出的巨大贡献有所了解之后,每个人都会由衷地赞叹和承认:“乐圣”这个称谓,宫城道雄是名符其实。非常遗憾的是,这位伟大的音乐家却过早地结束了他的音乐生命。宫城道雄过早的辞世,不仅是日本音乐界的一大损失,同时也是世界音乐界的遗憾。为了纪念这位伟大的民族音乐家所做出的杰出贡献,1978 年(日本昭和五十三年)12 月 6 日,在其晚年所居住的地方——日本东京都新宿区,建立了宫城道雄纪念馆,这是日本最初的音乐家纪念馆。除此之外,其后在日本许多地方都逐渐建立了一些与宫城道雄音乐事迹、音乐事项、音乐作品等有关的纪念碑亭和多种纪念建筑物。宫城道雄的确是一位值得纪念的音乐家。

表格 2　宫城道雄主要音乐作品目录

明治四十二年(1909)	《水之变态》
大正二年(1913)	《唐砧》
大正三年(1914)	《春之夜》;《初莺》
大正七年(1918)	《秋之調》
大正八年(1919)	《尾上之松》(筝手付)[3];《秋之夜》
大正九年(1920)	《此番》(筝手付);《红蔷薇》;《鸭子》
大正十年(1921)	《落叶之舞》;《大波斯菊》;《宇宙》;《斑竹》;《鹡鸰》
大正十二年(1923)	《薤露調》;《樱花变奏曲》;《濑音》;《山谷间的水车》;《比良》
大正十三年(1924)	《春天的问候》;《山间小道》
昭和元年(1926)	《轩之霞》;《夜の大工さん》[4]
昭和二年(1927)	《花红叶》
昭和三年(1928)	《越天乐变奏曲》;《砧》;《小鸟之歌》;《花园》
昭和四年(1929)	《春之海》;《远砧》;《ピョンピョコリン》
昭和六年(1931)	《秋韵》;《高丽之春》;《汪汪喵喵》;《虫之武蔵野》

（续表）

昭和九年(1934)	《さしそう光》《御代的祝庆典》
昭和十二年(1937)	《壹越调筝协奏曲》
昭和十五年(1940)	《庆典筝协奏曲》;《数数歌变奏曲》
昭和十六年(1941)	《风铃》;《线香花火》
昭和十八年(1943)	《虫之歌》;《三个游戏》
昭和二十二年(1947)	《手事》
昭和二十三年(1948)	《五十铃川》;《节日的太鼓》
昭和二十七年(1952)	《编曲八千代狮子》;《编曲狮子》;《晒风手事》
昭和二十八年(1953)	《日莲》;《伦敦夜雨》;《中空砧》
昭和二十九年(1954)	《四季之柳》;《秋之初风》;《卫兵之卫更替》
昭和三十年(1955)	《松》;《奈良的四季》
昭和三十一年(1956)	《浜木绵》

注释:

[1] 吉川英史:《宫城道雄传》,新潮社,昭和三十七年。

[2] 吉川英史:《日本音乐的历史》,创元社,1965 年第 1 版第 1 次印刷;1995 年第 18 次印刷第 386 页。

[3] “手付”指的是筝、三味线歌曲的器乐部分。“手”和“喉”分别代表着用手演奏的器乐部分和用“嗓”演唱的声乐部分。

[4] 有些作品找不到合适的词进行翻译,但是,又为了读者全面了解,还是列出作品的原文名称(下同)。

小泉文夫的世界民族音乐研究*

每每与恩师罗传开教授谈起有关日本音乐和世界民族音乐的学习与研究等问题时；谈起小泉文夫辉煌的成就和在研读小泉先生著作时无不为之感慨与叹息，很为这位英年早逝的音乐学家惋惜，小泉先生一生勤勉，著述甚丰。试想先生如果能够活到今天一定会有更多惊人之作，为世界民族音乐的研究与发展也会有着更大的贡献。

近些年来，我国在世界民族音乐的研究领域也开始有了较大的发展，对欧洲古典音乐以外的其他国家和地区的音乐也有了更多的了解和研究，同时也启发了我们对我国传统音乐以及其他音乐研究的思路。特别是近些年里一批从诸多地区和国家访问、留学、研修过的音乐学专家和学子归来后所做的大量工作，更加推动了这一事业的发展，使世界民族音乐的教学与研究工作已经在我国的高等音乐大学、院校有了很大的发展。当然，也毋庸讳言由于经济等诸多原因，我们对于许多国家和地区音乐的了解就是像走马观花似的浏览一遍也许都没有能够做到，也就更谈不上做亲身实地的深入考察和研究了，这也自然影响了对这一学科做进一步的研究。然而，正如学习欧洲古典音乐的人们，不一定每一个人都非得去到欧洲国家对其音乐做实地考察一样，对于大多数的音乐工作者、爱好者来说，对于世界民族音乐的学习与了解也完全可以

* 载《人民音乐》1998 年第 3 期。

通过间接的渠道获取。在此把小泉文夫先生及其研究成果介绍给我国的音乐学人和爱好者,就是出于此种考虑。再者,小泉文夫先生自70年代中期以后曾多次来中国讲学与访问,也十分热情地接待访日的中国音乐家和在日本介绍传播中国音乐,对中国有着美好的感情,撰此小文以志纪念。

小泉文夫(Koizumi,Fumioこいずみふみお,1927~1983)是日本著名的、成就卓著的日本音乐理论研究家和世界民族音乐学家。1951年毕业于东京大学美学系,曾师承于日本音乐史学与音乐美学大家吉川英史(1909~)、野村良雄(1908~1986)等日本资深音乐学家。1957年至1959年间被派往印度留学,归国后一直在东京艺术大学讲授各国民族音乐,1975年晋升为教授。他不仅对日本传统音乐有着广泛深入的研究,他在日本传统音乐音阶体系等诸方面所提出的理论,至今仍然被日本音乐理论界所采用。而且他还毕生致力于介绍各国民族音乐,研究世界民族音乐。自1961年开始,他对伊朗、印度尼西亚、巴基斯坦、中国等许多国家进行了实地考察,其足迹遍及非洲、欧洲、中东、近东、东南亚以及爱斯基摩人居住地等几十个国家和地区。每到一处他总是不停的采集当地的音乐素材和民俗材料,并依据这些丰富的材料研究撰写了众多的研究专著。小泉文夫的主要著作有:《日本传统音乐的研究》(1958)、《重新认识日本音乐》(与团伊久磨合著)、《日本之音》(1977)、《世界民族音乐调查》、《爱斯基摩人的歌》(1978)、《空想音乐大学》(1978)、《民族音乐研究笔记》(1979)等。以上著作均由日本“青土社”出版发行。另外也还有许多专题性论文发表于日本国内外有关音乐杂志上,是一位勤于笔耕、多产的音乐理论学家。正如在小泉文夫先生的著作中所显示的那样,他既对日本传统音乐有着精深的研究,同时也对世界民族音乐有着深入的了解。虽然先生所提出的日本音阶的理论是其音乐研究的重要成果,并且至今仍然发挥着积极的作用。但是,由于上海音乐学院的罗传

开教授就这一问题在国内有几篇文章都给予了大量的,比较详尽的介绍,国内音乐学人对于这一问题也已经有一个比较清楚的认识。而且,不仅对小泉文夫的音阶理论多有了解和研究,就是对于上原六四郎(1848~1913,音乐理论家、尺八演奏家)等日本老一辈音乐理论家的观点都有所涉及,更有京都大学的泷本裕造先生在武汉音乐学院所做的日本音阶研究,已经把这一问题讲述的十分清楚,所以此文就不再赘述小泉文夫先生在这一方面的研究成果,而着重介绍《民族音乐研究ノ-ト·民族音乐研究笔记》一书的主要研究内容,也即先生在世界民族音乐方面的研究成就。当然,如果要做日本音乐与亚洲各国音乐的比较研究,肯定少不了对小泉文夫这位有"开创了日本音乐和东方音乐理论研究方面新时期"之誉人物著作的全面研读。

《民族音乐研究笔记》一书汇集了小泉文夫先生多年游历世界,采集和研究世界民族音乐的部分论文。论文集分"研究笔记"和"调查与报告"两大部分。第一大部分的首篇文章"印度音乐的即兴性",最早于1960年7月发表于日本《美学》杂志。文章从多个角度、多个方面论述了印度音乐的即兴性,又从印度音乐即兴演奏表现了什么;即兴演奏表现的第一阶段——作为旋律的"拉格(Raga)"的本质;即兴演奏与加入节奏的音乐所表现的各个阶段;即兴演奏与歌词和伴奏者的关系;即兴演奏与音乐家和听众的创造性等五个论题进一步论述了印度音乐即兴演奏的实质和文化本质。文章对于印度音乐"拉格"的旋律音乐体系、"塔拉 Tala"的节奏、节拍体系等做了较为详尽的阐述,对南北有异的音乐形式、乐理、表现内容、审美观念也进行了比较研究,对于印度音乐的基本问题和特征在文章中都有所涉及。目前,我们国内有陈自明、赵佳梓、朱卓建、安平等人从事着印度音乐的研究工作,他们都曾留学印度学习过印度音乐,近年来也有一些论文发表。陈自明教授在与俞人豪教授合著的《东方音乐》一书的"印度音乐"一节文中所

谈到的对印度音乐的印象和认识,与小泉文夫先生对印度音乐的考察与认识有很多共同之处,如果就两文进行互补学习,我们就不难了解到印度音乐的基本特征。但是,如果对论文集“研究笔记”部分接下来的第二篇文章“日本雅乐与印度音乐的比较研究”一文再进行仔细的研读,却又能够给予我们更多的启发。

“日本雅乐与印度音乐的比较研究”原文分两期发表于1969年12月和1976年12月《雅乐界》上,文章结合了音乐家自己对本民族音乐研究的心得和对其留学国印度音乐研究的感受。有关日本雅乐的研究著作,在日本已经出版了好多,但是从文化人类学的角度来研究日本音乐和印度音乐却只有小泉文夫先生等少数几人。文章对日本雅乐与印度音乐在音乐理论、拍子、节奏上的类似之处和音乐表现内容、音乐与社会关系等问题进行了多方面的比较研究。例如在‘日本雅乐时调与拉格的时间学说’一节文中论述了日本雅乐中四季用调的理论与印度音乐中时间学说音乐观念的异同:春季演奏日本雅乐使用“双调”,夏季使用“黄钟”,秋季使用“平调”,冬季使用“盘涉”;印度音乐中拉格的使用却有春季使用巴桑达(Vasanta),雨季为梅尕(Megha)等讲究。而且,印度音乐拉格的时间学说还不只是局限于四季之中,对于拉格的使用在每一天、每一时段都有细的划分。文章还在‘阶级社会的表现’一节文中对于只是用于皇室、贵族社会的日本雅乐绝对不会追求表现劳动和苦难生活的音乐风格,也不会随便在一个简陋的土台上表演,而是与皇室和贵族社会的生活有着直接的关系等问题与印度音乐中也有与其相类似背景的音乐形式,特别是南印度自古至今的音乐体系一直主要是在僧侣和贵族阶层中发展等现象进行了比较研究。把印度的古典音乐与日本雅乐进行比较研究,的确是一件十分有趣和极具意义的事,这两个古老的乐种都有着上千年的历史,都有着丰富的音乐内涵和成熟的音乐形式,与我国古琴音乐的发展情况也有许多相似之处,例如,这些音乐形式的发展长期

以来都拥有许多具有文化教养和专业修养人员的参与、都形成了一定的风格与流派等等。对于日本雅乐我国音乐界历来关注较多,特别是对今日日本雅乐与中国古代雅乐的关系问题、今日日本雅乐的实质问题等尤为犯疑,也有多人涉足研究,如西安音乐研究所的李石根、席臻贯、中央音乐学院的金文达等人都有论文付梓。

论文集"研究笔记"部分的第三篇文章"西藏人的拨弦乐——达木尼安",介绍了我国西藏音乐中的达木尼安乐器。也就是我们所说的"扎木聂"六弦琴。他在文章中阐述了通过对几首"达木尼安"演奏乐曲录音的分析和比较研究所得出的"达木尼安"与中日三弦音乐、琉球音乐的关系问题和各自特征的认识。该文虽然是60年代所写,但是在收入文集时却增进了70年代末期作者参加日本"民音丝绸之路音乐调查团",对"达木尼安"和西藏音乐再次进行实地考察和研究的新观念。我国近年来在少数民族音乐的研究方面也是成绩斐然,中央音乐学院的田联韬、毛继增等人多次进西藏做实地考察,采集音乐素材,对西藏音乐也有深入的研究。

"研究笔记"部分的第四篇文章"波斯音乐的历史和理论"是为1967年4月出版的《伊朗音乐》唱片所写的解释。文章虽然重点阐述了1935年定国名为伊朗的古代波斯的音乐历史,音乐理论。但是,对于伊朗与中国、印度、阿拉伯等亚洲三大音乐文化的相互渗透和影响的论述则更加精辟。像"在代表日本古代音乐的雅乐中,不仅拥有中国音乐理论和乐器,而且'胡乐'姓的波斯系舞乐影响也有所展现;现在雅乐中担任主旋律演奏的筚篥乐器,在今天伊朗音乐中仍有使用"、"尺八大概与波斯、阿拉伯的'那伊NAY'有关"、"作为东洋音乐精华的印度音乐中发展最高的'印度斯坦 Hindustani Sangit'音乐,就是在受到13世纪以来的波斯音乐文化的影响,融合了印度古代传统所发展形成的结晶"、"无论是欧洲音乐中的钢琴、小提琴,还是琉特类的吉他、曼陀铃等大部分乐器都与波斯音乐有着千丝万缕的联系;阿拉伯、土耳其辉煌的西

亚音乐文化的传统根基在波斯”等比较研究的论述是处处可见。而且,对于所述所论的音乐形式都比较准确和客观。

“研究笔记”的第五、第六篇文章是小泉文夫先生对冲绳音阶和日本音阶的研究,是先生研究日本音乐的重要成果,但由于前所述之情况,至此从略。

论文集的第二大部分是“调查与报告”,其中记述了对“爱斯基摩音乐”,“埃及音乐”,“埃塞俄比亚的教会音乐”,“韩国音乐”等进行实地考察的经历和收集资料的情况。作者一方面在汇集整理这些调查资料的同时,一方面也提出了一些作者自己的见解和研究心得。现摘其一二之主要分述如下:

爱斯基摩音乐:所谓爱斯基摩人的音乐几乎全是歌曲,所以其音乐也可以说是以声乐为主,声乐的种类较为丰富,有儿歌、游戏歌、摇篮曲、基督教宗教歌、说唱故事歌、舞蹈歌以及几种爱斯基摩传统宗教歌曲等。包括音阶、节奏等在内的音乐形式及结构也以声乐为最大特征。音乐内容大致分两大类:一是集体和个人作业、劳作时唱的歌曲;二是与人生诞辰、婚丧有关的歌曲。伴奏乐器很少,除大鼓外几乎没有其他乐器。而且,虽然爱斯基摩人生活在从阿拉斯加到格林兰岛广阔的地域中,但是其文化特征却比较统一。小泉文夫先生对于爱斯基摩音乐有着比较深入的研究,出版有《爱斯基摩人的歌》等专著。

埃及音乐:今天的埃及文化属于阿拉伯文化范畴之内。无论是在音乐风格或音乐结构形式上都与阿拉伯文化有着紧密的联系。其音乐形式大约分民俗音乐、宗教音乐、艺术音乐三大类。其中民俗音乐主要有反映人生生老病死,以及民间活动等方方面面问题的“民众生活的歌”,以及与民众生活有着直接联系的“半职业人的民俗音乐”。宗教音乐有“阔扑托”[1]宗教音乐和伊斯兰宗教音乐。艺术音乐有与阿拉伯各国共同的“阿拉伯古典音乐”,以及自19世纪下半叶以来受欧洲音乐影响发展起来的“阿拉伯联

合近代音乐”。

韩国音乐：众所周知无论韩国音乐或是日本音乐，都与中国音乐有着千丝万缕的联系，但也有丰富的、受其各自民族文化滋润发展形成的自己的民族音乐。今天的韩国音乐大致分为：民俗音乐（主要音乐形式有儿歌、民谣、民俗艺能）、宗教音乐（主要音乐形式有巫风、佛教音乐）、民间艺术音乐（主要音乐形式有伽倻琴的独奏和伽倻琴说唱、时调）、国乐院的艺术音乐（主要音乐形式有唐乐、乡乐、舞乐）等。文章逐一叙述介绍了这些音乐形式和音乐内容。

在上述的有一些国家和地区的音乐研究领域，我们所做的工作还很不够，这同我国与世界各国交往日益兴旺的发展状况很不相宜。其实，对于日本、朝韩、蒙古、印度、印度尼西亚、伊朗、土耳其等亚洲国家，以及阿拉伯等所谓东方音乐的研究，必须要深入研究和了解中国古代的文字记载资料，必须以中国古代文献作为重要的依据。在中国丰富浩瀚的古代文献中，不仅记述下了中国古代灿烂音乐文化的发展历史和辉煌艺术，而且，也记载了中外音乐文化交流的史实，记载了中外音乐文化相互借鉴吸收的发展历程。如西亚波斯诸国乐器的传入和对众多国家乐律、乐种、音乐形式等都有或多或少、或细或粗不同程度的记载。特别是中国音乐以及音乐理论、思想对周边国家的巨大影响，更是这些国家今天在研究其民族音乐发展历史中追寻源流的重要手段和可靠资料。因为在这些国家和地区的文献记载中，不一定有超出中国文献更为详尽的著述。在我国的《汉书》、《隋书》、《旧唐书》、《宋书》等正史和文献中所记述的史料甚至弥补了一些国家发展历史记述的不足。也就是说，我国的古代文献不仅能够为周边国家和地区提供音乐研究丰富的史料，而且，也是我们研究世界民族音乐可资查证的最好典籍。为我们研究这些国家和地区的音乐提供了极好的便利。所以，只要我们在对这些国家和地区的音乐发展状况有所考证后，

再对现实音乐又有所调查,就不难了解到它们音乐的风貌。

在地球日益成为一个村落的今天,“和平、友谊、发展”已经成为今日世界发展进步之主流。音乐已经超越了国界、民族、宗教和政治,成为地球大家庭中没有界限的通用语言。而我们长期以来缺少对世界整体音乐文化的了解,缺少对欧洲古典音乐以外其他音乐文化的了解,只是把欧洲古典音乐理解为“外国音乐”的观念也正在改变。多视角的对世界众多民族音乐以及文化的理解,在掌握中国音乐体系、学习欧洲音乐体系的同时,认识世界其他民族音乐体系,建立世界音乐整体性概念已成为一种趋势。另外,通过对世界众多民族音乐的比较研究,能够更加清楚认识到自己民族音乐在世界音乐中的地位和作用。进一步掌握自己民族音乐的风格和特征,也有益于发展我们的民族音乐。

注释:

[1] 阔扑托:英语 Copt,阿拉伯语 Gubt。属基督教的一个流派,是埃及的民族宗教。

林谦三作品译介*

我国音乐界历来比较重视日本音乐学者在中国音乐研究方面的成果。对于田边尚雄、岸边成雄、林谦三、泷辽一等人的研究成果也早有许多介绍。他们在中国古代音乐、亚洲音乐和我国隋唐代音乐的研究方面所取得的成果,以及在我国的音乐史学、乐律学、音阶、宫调、乐器等研究领域中取得的成就,对我国音乐学术界都产生过一定的影响。一些学术观点至今仍然具有参考价值。在这些日本音乐理论家的研究中,林谦三(Hayashi, Kenzo はやしけんぞう,1899~1976)的古谱、古乐器、古代音乐理论研究,一直得到我国音乐界的关注。他的许多研究成果都有中文的版本出版,甚至有的专著首先就是以中文本出版的。林谦三一生著述甚丰,发表了许多学术价值很高的专著和论文,特别是在古谱研究、古乐器研究和日本平安、奈良与我国唐宋音乐文化比较研究方面成就卓著。在【日】《东洋音乐研究》第24、25号(1968年)之上详细刊载了林谦三的年谱和业绩等。他的主要论文收录在《正仓院古乐器研究》(1964年)、《唐代的乐器》(1969年)、《雅乐-古乐谱的解读》(1969年)三本论文集中。本译介作为拙作《林谦三主要作品背景略述》的续篇。重点译介林谦三音乐研究著作中迄今未被翻译成中文的研究成果。为了方便有意全面了解林谦三作品的读者,以下列举出林谦三专著和论文中已经翻译成中文的目录:

---

* 载《乐府新声》2000年第3期。

1.《隋唐燕乐调研究》(郭沫若译,商务印书馆1936年初版,1955年重印)。

2.《东亚乐器考》(钱稻孙译,人民音乐出版社1962年2月第一版,1996年1月重印)。

3.《敦煌琵琶谱的解读研究》(潘怀素译,上海音乐出版社1957年9月)。

4.《明乐八调研究》(张虔译,上海音乐出版社1957年6月第一版)。

5.《全译五弦谱》(陈应时译,西安《交响》1987年第2期)。

6.《琵琶古谱之研究——"天平"、"敦煌"二谱试解》(饶宗颐、李锐清译校,上海《音乐艺术》1987年第2期)。

7.《敦煌琵琶谱的解读》(陈应时译、曹允迪校,《中国音乐》1983年第2期)。

8. 林氏最后修订的P3808敦煌谱二十五首译谱,载西安《交响》1984年第2期。

本译介主要从:《催马乐中的拍子和歌词的节奏》、《试解琴歌谱的音乐性》、《天平琵琶谱"番假崇"的解读》、《国宝五弦谱及其解读之端绪》、《琵琶谱新考——记谱法、演奏法之变迁》、《博雅笛谱考》、《伎乐曲研究》、《笙律二考——十七管笙的系统与和声》等8篇论文中摘其要点进行译介。

一、《催马乐中的拍子和歌词的节奏》

《催马乐中的拍子和歌词的节奏》发表于《奈良学艺大学纪要》第八卷第一号。

"催马乐"是日本平安时代的歌谣,至今仍然引起日本文化界许多人的很大兴趣。催马乐所具有的魅力,与其说是传说中的音乐意义,还不如说是其富于变化的歌词的文学魅力。而且催马乐

中的歌词也的确十分有趣。由于催马乐曾经是能够歌唱的歌曲，所以，如果能够从音乐方面了解催马乐，那自然是一件很有意义的事情。特别是古人对歌词究竟给予音乐怎样的处理，在集中了许多这方面的资料的催马乐中，是能够得到充分解答的。尽管如此，“催马乐‘的音乐研究却几乎处于无人涉足的空白之地。

虽然在日本的音乐乐种“琴歌”、“神乐”等歌词内容中，存在着似乎与音乐有关的很多叠句、衬词等，而且，从音乐的角度看，能够让人理解的东西也还的确不少。但是，作为歌谣的节奏，归根结底不做音乐的分析，那是得不到正确的理解的。

今天能够听到的催马乐是江户初期以来逐渐复兴的 6 首曲子，以及自本世纪以来，通过音乐世家以及爱好者复兴的数首曲子。这些曲子是在尚古的趣味氛围中诞生的，并未以艺术研究为目的，因此，其中之一部分仅仅只是具有资料性的价值。但是，致使许多人产生今天的催马乐就是平安朝的催马乐的错觉，并因此引发的各种错误的认识也产生了。而且，这个问题还不只是催马乐的问题，日本人引以为荣的传统音乐中的唐乐、高丽乐也同样如此。

该文论述了催马乐的拍子和歌词节奏等两个问题。催马乐是日本古代歌谣之一，是日本平安世代前期在宫廷贵族间流行的游宴歌谣。该文以《天治本催马乐抄》(1127 年)和《催马乐略谱》(1198 年)两种古谱为中心，对原始的催马乐进行了复原的研究。本文另外的重要意义在于，他的研究方法和思想为我们研究古代歌词与曲调关系问题提供了重要的思路。

本文作为催马乐全曲音乐研究的第一个阶段工作，是以弄清其节奏为目标。从多种角度进行考察。首先，为了断定催马乐独自的拍子，运用了与唐乐，高丽乐等原乐曲进行比较研讨的方法。依据这种研讨方法所获得的结果，探寻《锅岛本》、《天治本催马乐抄》等古谱歌词是怎样配以节奏的，并寻找这种节奏的配置在古

代歌谣中的法则规律。像这些配以节奏的歌词,标示在乐谱上的高低音时,应该看得见催马乐的真面目,但这是第二阶段的工作,其中还包括译谱工作的展示。

二、《试解琴歌谱的音乐性》

《试解琴歌谱的音乐性》最初发表于《东洋音乐研究》第十八号上。

《琴歌谱》是以"和琴"为伴奏的古代歌谣《记纪歌谣》的谱本,《琴歌谱》藏于日本京都阳明文库。是981年(日本天元四年)多安家为日本固有乐器"和琴"书写的歌曲乐谱。也是"和琴"最早的乐谱。全一册,是近卫家世代相传的乐谱传本之一。《记纪歌谣》是《古事记》和《日本书纪》中歌谣的总称,前者收录歌谣120首,后者收录歌谣128首。除开两者重复的51首外,实际总计为189首。是日本古代歌谣最重要的遗产。《记纪歌谣》包含了《古事记》和《日本书纪》中的礼仪歌谣、民谣、创作歌谣三类。主要内容反映的是神武天皇、景行天皇、仁德天皇、雄略天皇时期的事情。日本古代歌谣的种类中,主要有夷振、志都歌(兹都歌)、宇岐歌等。《记纪歌谣》是日本古代歌谣中大放异彩的优秀遗产,其率直诚挚的情感表露,奔放袒露的思想表现,是除《万叶集》之外,后世那些被称之为技巧性诗歌所无法比拟的。这些歌谣真实地歌唱了古代社会的事情,有的作品作为以"和琴"伴奏的宫廷歌谣,一直传承至平安朝时代。而这些歌谣以什么样的曲调来歌唱事物,这些古代歌谣所具有怎样的音乐性,则是日本阳明文库中所藏的《琴歌谱》给予了人们以很大的启发。《琴歌谱》被认定为用于平安朝初期的大歌中的歌谣乐谱之一,林谦三希望通过把京都市阳明文库藏的《琴歌谱》与神乐、催马乐、大歌的乐谱进行比较研究,推测日本古代歌谣的旋律。他的这篇论文被日本学术界认

为是研究《琴歌谱》以及日本歌谣的重要研究文章。

对于我国古代歌谣以及古代音乐的有声研究,我们一直没有能够找到一条有益的道路。特别缺少对于我国古代民歌音乐曲调、音乐乐谱的研究。林谦三在日本古代歌谣音乐曲调的研究方面,以及结合中国古代歌曲所做的研究成就卓著,《催马乐中的拍子和歌词的节奏》和《试解琴歌谱的音乐性》两文给予我们很多的启发。

三、《天平琵琶谱"番假崇"的解读》

《天平琵琶谱》不仅是日本现存最古老的乐谱,而且也是研究我国唐代音乐乃至整个中国音乐史中最早、最珍贵的乐谱。与今天日本雅乐中的唐乐完全为合奏乐相比较,"黄钟番假崇天平琵琶谱"是一首琵琶独奏曲。林谦三的这篇文章是继他的《琵琶古谱之研究——"天平"、"敦煌"二谱试解》中对"黄钟番假崇"的调弦法、曲名、乐曲形式研究之后,再一次对天平琵琶谱所做的进一步研究与解读。并首次把该谱翻译成五线谱。其实,该乐谱只是记写在日本奈良正仓院文书之一的纳受帐纸背面上的六行字断简的琵琶谱。由于是747年,即日本天平十九年的传谱,所以,才被称为《天平琵琶谱》。

四、《国宝五弦谱及其解读之端绪》

日本近卫家世代相传的《五弦谱》被视为日本的"国宝"最早对其进行研究的文章是羽冢启明的、近卫家藏五弦谱管见,发表于【日】《音乐研究》1936年创刊号(中文译文见《星海音乐学院学报》1991年3、4期)。林谦三的《国宝五弦谱及其解读之端绪》发表于1940年《日本音响学会志》第二号,也是他研究《五弦谱》最

早的论文。在该论文中依据他的研究理论，把《五弦谱》翻译成五线谱的有《王昭君》、《秦王破阵兵》、《饮酒乐》、《圣明乐》、《崇明乐》、《夜半乐》、《三台》等7首曲谱。

五、《琵琶谱新考——记谱法、演奏法之变迁》

虽然在今天，日本雅乐中使用着的许多种乐谱中，琵琶谱并不是太多，但是却十分古老。而且，大部分乐谱是日本雅乐自中国唐代传入当代的原始乐谱，它们直接传达着唐代乐谱的音乐信息。该文着重论述了琵琶乐谱、记谱法、演奏法等被日本化的衍变、发展情况，他把从奈良到现在变化、发展的过程划分为三个时期。论文不仅对乐谱、乐器进行了详细地研究，而且旁征博引唐代音乐文献及其他文献做比较研究。考察的结果是，今天的雅乐自唐代输入后的很早时期里就已经确立了。本文所提供的研究方法给后来者启发很多，也是本文的一个显著特点。

六、《博雅笛谱考》

《博雅笛谱考》论证的是一份笛谱。博雅笛谱虽然比天平琵琶谱产生的年代要晚，但是，博雅笛谱的乐谱内容，是日本化的新形式与唐代旧形式相结合而成的。作为笛谱仍然是最古老的乐谱，也十分珍贵。所以，成为对唐代乐器的旋律进行复原工作的一个重要依据。虽然该论文没有发表复原的译谱，但是，提出的理论已经为今后的译谱工作扫清了道路。而且，在《天平、平安时代音乐——依据古代乐谱的解读》一文中也依据他的理论发表了一首译谱。

七、《伎乐曲研究》

《伎乐曲研究》发表于1960年《南都佛教》第八号。伎乐是流入日本的外来音乐中最为古老的音乐。由于没有伎乐传入当时音乐情况的直接记录,也没有像日本雅乐中保留下来的那些古老乐谱,所以,今天已经见不到伎乐的表演了。林谦三则依据了《教训钞》、《博雅笛谱考》、《怀中谱》(1095)、《仁智要录》、《妓乐曲》(1294年的伎乐笛谱)等伎乐传入之后时代的乐书和乐谱,对日本平安末期至镰仓时代的伎乐进行了考证。另外,《伎乐曲研究》发表之后,日本又发现了一些新的伎乐资料,经过林谦三进一步地研究,他又发表了《伎乐曲新考》一文,得出了伎乐曲中存在两个音乐系统的结论。该文收进1969年东洋音乐学会编《创立三十周年纪念日本·东洋音乐论考》一书中。另外,平凡社出版的《音乐大事典》中的"伎乐"词条,也是由林谦三执笔的,其中详述了日本"伎乐"各方面的情况。

八、《笙律二考——十七管笙的系统与和声》

《笙律二考——十七管笙的系统与和声》发表于1954年《奈良学艺大学纪要》第三卷第三号。本文是《雅乐 - 古乐谱的解读》书中的14篇论文中惟一一篇没有涉及古代乐谱的文章。但是,对于理解其他文章却具有极大的参考价值。而且,文章论述的有关十七管笙的问题本身也很有价值。所以,也是值得一读的。这篇文章与他所论述琵琶、笛的其他论文相比较,更多地侧重于对"调"的理论问题的研究。

岸边成雄的新近研究成果《江户时代琴士物语》*

我国音乐界历来重视外国人在中国音乐研究方面的成果，尤其关注日本音乐学者的研究成果。而像田边尚雄、岸边成雄、林谦三、泷辽一、小泉文夫、平出久雄、吉川英史、平野健次、黑泽隆朝等许多日本音乐学者，也的确在他们所进行的中国音乐的某一研究领域里，做出了很多突出的贡献。这些日本音乐学者在中国古代音乐研究方面的一些研究方法和学术新观点，带给了我国音乐学术界不少有益的启发。在我国国内的诸多音乐学术刊物上所发表的许多论文中，也经常能够见到对这些日本音乐学者研究成果的征引。岸边成雄则是这些日本音乐学者中特别为我国音乐界熟知的人物之一。

岸边成雄（Kishibe，Shigeo きしべしげお）1912 年 6 月 16 日出生于东京神田神保町。1936 年毕业于东京帝国大学文学系东洋史学专业，师承田边尚雄。是他最早将比较音乐学介绍到日本，并对日本和亚洲音乐进行广泛研究的学者之一。1941 年任东京高等学校教授。1949 年任东京大学基础学部副教授，兼东京国立文化财研究所研究员。1961 年获日本大学文学博士学位，并任东京大学文学部教授。同年，因对中国唐代音乐的研究成就，获日本学士院奖，并赴美国哈佛大学讲学。1973 年任帝京大学教授。此外还曾被聘为美国加利福尼亚大学、华盛顿大学、夏威夷大学的客座教授。自

---

* 载《人民音乐》2001 年第 4 期。

1923年与田边尚雄等人发起创立“东洋音乐学会”以来,一直任该会的常务理事。1977年当选为该音乐学会的领导成员,并任会长。此外还是日本平凡社《音乐大事典》的编委。作为中国古代音乐史研究家,自1936年以来,发表有关中国古代历史研究的论文60余篇,专著20余部。主要著作有:《东亚音乐史考》、《东方的乐器及其历史》(1948)、《音乐的西流》(1952)、《唐代音乐的历史研究》(上、下卷1961~1962)、《日本的传统音乐》(1965)、《西藏——它的历史宗教仪式和艺能》(1966)、《唐代乐器的国际性》(1968)、《日本的音乐》(1972)、《东洋音乐史》(1974)等。除从事著述外,还曾任《世界大百科事典》(1955~1958)、《世界史研究丛书》(1970~1979)、《现代世界大百科事典》(1974)的编辑、编辑委员,翻译出版了萨克斯的《节奏与速度》、拉赫曼的《东方的音乐》等著作。岸边成雄先生在中国音乐研究方面的成果甚丰,又由于以上海音乐学院日本音乐研究专家罗传开教授为主的一些中国音乐学者,向国内音乐界介绍了许多岸边先生的著述及研究成果,使得岸边成雄先生的研究成果为我国音乐界所熟知。也曾经有年轻的中国音乐学者以岸边先生的著作《唐代音乐的研究》为主,做过他在我国唐代音乐研究成果的专题学术论文。岸边成雄先生也曾经多次来我国进行考查与研究,他同我国音乐界的许多著名学者都保持着经常往来和学术交流的良好关系,即使像本文所译介的他的新近大作《江户时代琴士物语》这样的最新研究成果,当它刚刚开始在日本财团法人正派邦乐会机关月刊杂志《乐道》上进行连载的时候,随即便引起了我国音乐学术界的关注。岸边先生也把发表出来的每期文章,在仔细进行校改了其中之印刷错误后,寄赠给诸如中国艺术研究院音乐研究所、上海音乐学院等中国的有关音乐研究机构和学者,使得我们能够比较及时的了解到他的这一重要的研究新成果。今天,《江户时代琴士物语》一书,在其连载结束的九个月之后。又集成一册获得了出版,为我们能够更为连贯、全面地了解他的这一研究成果提供了便利,也是

应该向我国音乐界译介这一重要研究成果的时候了。

《江户时代琴士物语》一书,由日本有邻堂印刷株式会社于2000年9月出版发行。书的开本为大32开。全书文字,连12页索引在内总计470多个页码。内容在总共12讲中论述了12个大的专题,及其深化了的具体多个专论。这些专论的内容,正如书名所示,论述的是日本江户时代,一些操七弦琴的琴士们的事情。其中,有论述七弦琴乐器、琴谱、琴书等珍藏情况的内容;有讲使用乐器的人们及他们之间的逸闻轶事;有对日本七弦琴音乐与中国音乐关系研究的信息等等。为了让我国读者能够整体地了解该书的基本内容,获取完整的信息,特把该书的主要内容,以该书的目录和标题为主线,再依据书中内页的内容添加一些对目录和标题内容能够一目了然的文字,译介如下:

第一讲 鸳鸯琴人

梁川星岩(1789~1858)、梁川红兰(1804~?),
大仓笠山(1754~1850)、大仓袖兰(1797~1866)。

第二讲 女流琴人

菊舍尼(1753~1826)。

第三讲 疯狂琴士浦上玉堂

浦上玉堂(1745~1820)的放浪、疯狂、技巧、琴谱,
玉堂琴谱、平安朝的雅乐与琴、江户的雅乐与琴,
玉堂琴、玉堂的作琴、严岛的古琴。
玉堂的弟子:儿岛百一(1778~1835)、内藤政阳,长濑真幸(1765~1835)、长町竹石(1757~1806),浦上秋琴(1785~1871),永田萝道(1756~1826),
浦上玉堂在伊势地区的旅行。

第四讲 琴会

安养寺琴会、追善琴会、雅会

第五讲 熊本县的村井琴山及其门人

村井琴山(1732～1815)一族,
熊本藩的二十七位琴士,熊本藩琴士略传,
熊本县的名琴、琴谱、琴书、琴曲、琴学理论。

第六讲 探访日本各地七弦琴及琴谱等相关典籍的保存情况

东京:以浦上玉堂命名的日本名琴“玉堂琴”、仿日本法隆寺珍藏的“开元琴”、“雷氏琴”造的仿唐琴“怀德琴”、唐琴“雷霄琴”(张士彬提出非唐琴的疑问)、明琴“益潘琴”。

大阪:小畑松坡(1855～1936)的南宋“淳熙琴”,
妻鹿友樵(1826～1903)的唐琴“江月”、明琴“寥天遊”等五张上品七弦琴。

京都:万福寺的“蕉叶琴”、诗仙堂的梅花纹“陈眉公琴”。
岐阜、名古屋:儿岛百一制作的七弦琴和刊刻的《琴谱》。

山形县:藩士相良仪一,把自己所喜爱的七弦琴瘗埋于地下,并在一旁竖起“瘗琴碑”的碑石。

新潟:市岛屏山(1792～1846)的明琴“尚古琴”,
丹吴西畴(1772～1849)的明琴琴袋,
新潟市“会津八一纪念馆”珍藏的中国明琴。

长野县:活文(1775～1845)、成泽宽经(1797～1868),
佐久间象山(1821～1864)、驹泽清泉(生卒年月不详),
山田松斋(1770～1841)。

长崎:长崎是日本江户时代七弦琴音乐从中国流入的进口,
1659年渡日的中国浙江余姚人朱舜水(1600～1672),

1686 年渡日的中国浙江余姚人张非文(张斐 1624 ~ ?),
父亲为中国福建福清县人,母亲为日本人的何兆晋(? ~1685),
生殁年月及经历不详的中国画家,1764 ~ 1800 年渡日的费晴湖,
潘渭川(生殁年月及经历不详),
长崎的日本琴士之一日藏上人,
长崎的日本琴士之一木下从贤,
中国的小曲、小令,即明清俗曲与琴人的关系。

冈山县:“正宗文库”珍藏的“玉堂琴”,
文人儒士菅茶山见到的“灵和琴”,
冈山县立博物馆中收藏的七弦琴,
林原美术馆中收藏的七弦琴,

严岛:平重衡(1156 ~ 1185)的七弦琴。

佐仓:国立历史民俗博物馆收藏的四张七弦琴:“冠古”仲尼式朱漆琴、“谷响”仲尼式黑漆琴、“幽兰”仲尼式黑漆琴、以及,无名仲尼式黑漆琴。

水户:东皋心越使用过的七弦琴。

大分:唐桥世济(君山)(1734 ~ 1794)、中岛子玉(1802 ~ 1834)。

第七讲　永田萝道与津藩的琴士

作为商人琴士的永田萝道及其诸多的门人弟子略传。

第八讲　渡来的中国琴

8 张唐琴、6 张宋琴、28 张以上的明琴,
清代七弦琴的数量没作统计,但超过明代。

第九讲　大阪的琴士

鸟海雪堂(1782 ~ 1853)、小畑松坡、妻鹿友樵,

中国琴家查阜西的来访，

中国传来的琴书目录，

日本琴士的琴谱与琴书。

第十讲　京都的琴士

石川丈山(1583～1672)、富田景周(1735～1818)等。

第十一讲　江户的琴士

东皋心越，姓蒋，名兴俦，字心越，号东皋。浙江金华浦江人。

东皋心越在中国的经历、东皋心越在日本的活动、东皋心越从中国带来的乐谱、琴、琴曲。

《东皋琴谱》收录的琴曲，

《东皋琴谱》以外珍藏的琴曲，《碣石调幽兰》。

第十二讲　江户·东京的琴士

中根香亭(1839～1913)、佐治谦堂(1822～1904)、松井友石(1859～1926)、井上竹逸(1814～1886)等。

江户时代琴学系谱。

在很早前，岸边成雄先生就着手准备有关"江户时代琴士"这个研究课题的前期工作，但真正全副精力投入这个专题的研究，还是在他将近80岁的时候才开始着手的工作。而当《江户时代琴士物语》的文章开始在《乐道》上连载时，他已经是81岁高龄的老人了。自1993年4月号(总618号)至1999年12月号(总698)，每月一期，连续6年又8个月的时间，他一边采访研究，一边写作。而且，这期间他还因胃癌住过一段时间的医院，但是，他仍然坚持完成了这项庞大和繁重的研究工作。多年来，他为了这个研究课题，进出过无数个图书馆、博物馆、寺庙神社，并在日本各地作旅行，拜访了不少古玩收藏者、琴士，民间音乐艺人和同七弦琴存在着渊源关系的许多领域的文化名人，作了大量的田野工作，为他的研究积累了许多第一手的资料。《江户时代琴士物语》一书中的

音乐资料、七弦琴、琴谱、琴书资料，以及各类相关的历史、考古、典籍、文化等资料十分丰富，有从各地民间收集来的代代相传的传家宝，有许多收藏机构收藏的珍品，还有岸边先生研究足迹所至，在这些地方拍摄的许多琴士的古迹照片，以及他与琴士古迹融为一体所拍摄的珍贵照片。

《江户时代琴士物语》一书的出版，就日本音乐研究而论，它填补了日本音乐史的研究中没有古琴音乐的这一空白。因此，这是一部学术价值很高的著作，而不仅仅是一本“物语”性质的琴士故事。再就对于我国音乐研究的借鉴作用而言，重要的是书中论述了许多有关我国七弦琴方面的重要资料，以及由七弦琴说开的中国音乐方面的音乐历史资料。书中丰富的七弦琴这件乐器的资料、弹奏七弦琴的人的资料、琴谱、琴学的资料，以及更多论述我国七弦琴在日本被怎样接受和传承的资料，就中国音乐研究而论，都极其具有参考的价值。在这一研究成果中，充分地显现了岸边成雄先生深厚的史学、音乐学、文化学、民族音乐学等方面的功力与修为；展示了他精深老到的研究手段和驾御研究课题的高超水平；体现了他重视从典籍中、从田野工作的实际中科学取证的严谨治学态度。

2000 年 10 月，日本著名音乐学家蒲生乡昭先生来苏州大学和上海音乐学院讲学时，曾经说道：“在日本的现有乐器中，惟一没有被改变的可能只有七弦琴。”也就是说，中国的七弦琴音乐，这种本身就是一种极赋文化内涵的音乐形式，在日本七弦琴的音乐中所保留着的中国文化方面的因素，肯定也是极为丰富。纵观《江户时代琴士物语》一书十二讲的内容，就可以看到没有一处不论述到与中国琴曲音乐有关的问题。虽然有几讲中的研究内容，相对而言，与我国音乐的关系不是那么密切，譬如：“第一讲‘鸳鸯琴人’”、“第二讲‘女流琴人’”、“第三讲‘疯狂琴士浦上玉堂’”、“第四讲‘琴会’”、“第五讲‘熊本的村井琴山’”、“第七讲‘永田萝

道与津藩的琴士'"、"第九讲'大阪的琴士'"、"第十讲'京都的琴士'"等,但在行文的字里行间里都能见到与中国音乐文化的渊源关系,和中国音乐文化对其所产生的影响,见到日本七弦琴音乐中"中国音乐的影子"(蒲生乡昭语)。而且,有一些内容,看似与我国音乐没有多大的关系,而实际上,完全论及的是我国的古琴及古琴音乐,在日本各地的传播和保存的情况,这对于我国了解古琴音乐的传播、保存与发展,当然具有很重要的意义。譬如在"第六讲'探访日本各地七弦琴及琴谱等相关典籍的保存情况'"的文章中,其主要内容记述的是岸边先生到日本各地考查琴与琴士的事情,但是,这些琴及琴士却与我国有着极深的渊源关系,其中,一些琴派的开创始祖,其授业老师便是中国人。当然,像"第八讲'渡来的中国琴'"的内容,完全是名正言顺地探讨了中国古琴及其音乐在日本的种种情况和问题。

我国古琴音乐的历史的确悠久,文化内涵的确深厚,"伯牙'高山''流水'遇知音"的故事更是妇孺皆知。但是,我们今天对于我国各地古琴、古琴音乐、琴曲、琴谱、琴书、琴学理论,乃至琴士文人及其他们之间交往的逸闻轶事又了解多少。岸边成雄先生的这部《江户时代琴士物语》的专著,是否给了我们一些书外的启示。

岸边成雄的唐代乐器研究及其文论目录*

日本东洋音乐学会曾经在为纪念该会成立30周年的时候做出计划,自1967年4月开始编辑出版了一套"东洋音乐选书"。这套选书荟集了东洋音乐学会会员自1936年成立以来,发表在此学会机关刊物《东洋音乐研究》上,有关日本、中国、亚洲等有价值的论文,同时,也有在该选书才首发的最新研究成果。这套选书到20世纪80年代才差不多出齐,而且,后来又做了进一步的修改,所以,实际上是荟萃了该学会近60年来在东洋音乐方面研究的成果。参与"选书"工作的学者都是日本著名的音乐学家,许多学者也是中国音乐的研究专家,如:田边尚雄、平野健次、岸边成雄、林谦三、松本弘、小泉文夫、横道万里雄,等等。已经出版的选书共有12部,12部著作书名如下:《日本的民谣和民俗艺能》、《唐代的乐器》、《筝曲与地歌》、《能与狂言》、《南洋、台湾、冲绳音乐纪行》、《佛教音乐》、《三味线与其音乐》、《东南亚的音乐》、《日本的音阶》、《雅乐》、《中国、朝鲜音乐调查纪行》、《歌舞伎音乐》等。这套选书既含有丰富的文献史料,又经历了扎实的田野工作的实践。因此,可以说这套选书无论是对研究日本音乐,或是研究中国、亚洲音乐都具有极高的参考价值。

岸边成雄(Kishibe,shigeoきしべしげお,1912~)[1]是为我国音乐界所熟知的一位日本音乐学者。《唐代的乐器》一书则汇集

---

* 载《乐府新声》2003年第1期。

了岸边成雄和林谦三两位先生在唐代音乐，特别是唐代乐器方面研究的力作。由于撰写本文所依据的版本是林谦三先生去世3年后的昭和五十四年五月三十日(1979)修订再版的新版本，而且，岸边成雄先生除了重新订正了自己的论文外，还校订了林氏所发表的4篇论文。所以，可以说该书既是林氏的“盖棺定论”之说，同时，也可以说是完全体现了岸边先生至此在唐代乐器以及唐代音乐研究方面的学术见解。

唐代是我国古代音乐史上一个灿烂辉煌的时代。唐代音乐不仅继承发展了我国秦汉以来的歌舞音乐，而且，融合发展了南北朝以来传入的以印度、西亚、西域等为主的外来音乐文化。唐代音乐是在同亚洲以及世界各国进行交流和相互学习中发展起来的，有着像“曲子”、“变文”、“燕乐”等内容丰富，形式多样的音乐艺术文化种类。唐代音乐文化艺术的高度发达，毋庸讳言，与唐代开明的政治、繁荣的经济、稳定的社会和进步的思想等息息相关。然而，唐代音乐发达的另一个重要因素则是唐代有着众多颇具特色的乐器，仅从许多乐器的演奏技巧、合奏技法等方面就能窥知诸多乐器良好的表现功能。有人认为要想更好地认识唐代音乐，就应该深入地了解唐代音乐的乐器。这也许是一些日本音乐学者在研究中国唐代音乐时，重视唐代乐器研究的原因之一吧。由于中国国内许多研究中国古代音乐的学者，特别是研究唐代音乐的学者，都非常重视日本音乐学者在中国音乐、中日音乐比较研究方面的成果。所以，在国内的诸多音乐学术刊物上发表的许多论文中，也见到对日本学者研究成果的许多引用，特别是对田边尚雄、岸边成雄、林谦三、泷辽一、小泉文夫、平出久雄、吉川英史、黑泽隆朝等著作的引用尤多。这些日本音乐学者在他们所研究的领域里确实均做出了突出的贡献。特别是已故的林谦三先生和今天仍然健在并笔耕不辍的岸边成雄两位先生的中国音乐研究，成果甚丰。许多研究方法、研究著述给我国音乐学者不少有益的启发。上海音乐

学院日本音乐研究专家罗传开教授向国内音乐界介绍了许多岸边先生的著述及研究成果，国内也有人以其著作《唐代音乐的研究》为主，做过岸边先生唐代音乐研究成果的专题学术论文；林谦三先生自本世纪30年代起，对日本正仓院所存的我国唐代琵琶谱和敦煌琵琶谱对照研究以来，大大引发推动了我国在这方面研究的进程。正如上海音乐学院陈应时教授在1995年11月召开的"首届中日音乐国际研讨会"上所言道的那样："敦煌乐谱的研究是日本学者林谦三开创的，我们只是接过了接力棒。"的确，林谦三先生开创性的工作，以及《隋唐燕乐调研究》[2]《敦煌琵琶谱的解读研究》[3]、《东亚乐器考》[4]、《正仓院乐器的研究》[5]等著述，对这一领域研究的影响很大。本人也曾经发表拙文《林谦三先生作品译介》[6]介绍他的学术业绩。

《唐代的乐器》一书，共收岸边成雄论文8篇：《唐代乐器的国际性》、《琵琶的渊源》、《欧美人的琵琶西方起源论及其批判》、《箜篌的渊源》、《从敦煌画中发现的音乐资料》、《南北朝隋唐时代的河西音乐》、《五代前蜀始祖王建墓棺座石雕上的二十四乐妓》、《周文矩的唐代宫妓合乐图》；收林谦三先生的论文4篇：《匏琴考》、《方响杂考》、《显现在佛典中的乐器、音乐、舞蹈》、《唐代铜鼓文献中的两个疑点》等。

岸边先生在《唐代乐器的国际性》文章中认为：唐代音乐是中国音乐史上的一个辉煌时期，是古代音乐发达的一个高峰，其音乐性质具有以管弦、舞乐为中心的特征。这个发达高峰的一个重要原因是唐代有着发达盛行的乐器。从种类众多的乐器性能、演奏技巧、合奏技法等与唐代前后时代比较都具有极高的发达水平。与当时欧洲一统天下的单旋律教会声乐相比较，唐代不仅有能够演奏和声性的乐器——笙，而且，还具有能够演奏丰富和声性的演奏乐队。可以想象当时音乐的发达程度。为了证明唐代乐器发达、进步的国际性，岸边成雄先生从唐代乐器的起源、分类、时代变

迁以及对日本、朝鲜、周边邻国的影响等诸方面做了充分的考证。

他在《琵琶渊源》一文中谈到：日本正仓院中的乐器不仅是日本奈良时期的珍贵音乐文物，而且，也是研究这些文物渊源地中国，甚至更远的西亚、印度等音乐文化极具价值的实物。正仓院有三种琵琶：四弦琵琶、五弦琵琶和阮咸。四弦曲颈梨型琵琶源于伊朗，是汉初由西域（新疆）传入中土，流行于唐代的乐器；五弦棒状直颈琵琶源于印度，北魏前后流入中国；阮咸则是由中国固有乐器弦鼗发展演变而来的乐器（也称秦琵琶）。岸边先生批判了西欧人卡特·萨克斯、卡·休勒金卡等人提出的琵琶起源于欧洲的学说。我国音乐界在关于阮咸、弦鼗、秦汉子的探讨论述方面也有较多的成果，譬如，《敦煌壁画乐史资料总录与研究》[7]的《琵琶之属》一文中，就罗列了国内有关此问题的论述文章，并提出了作者自己的研究见解，可供参阅。由于《唐乐的乐器》中收录的《琵琶的渊源》一文，早在1986年第1期的《音乐学术信息》中就有所介绍，这里就不再赘述。

从我国的文献资料来看，箜篌这件乐器，在我国音乐发展史上具有悠久的历史，而岸边先生的研究也佐证了这一事实。在《箜篌渊源》文中，岸边先生引用了大量中国古代音乐文献，论述了三种箜篌的起源、发展以及传播情况。

岸边成雄先生80岁之后开始从事江户时代琴士方面的有关问题研究。所撰写的《江户时代琴士物语》的专题论文，自1993年4月号起[总618号]在《乐道》连载，并于2001年已结集出版。本人曾经撰文在2001年第4期的《人民音乐》做了介绍。在这之前岸边成雄先生撰写了大量有关我国古代音乐研究的论文和著作，本文特依据《岸边古稀纪念文集·日本古典音乐文献解题》的资料，制作了“岸边成雄的中国音乐研究著述目录”。通过对岸边成雄先生著述的浏览，不难看出先生不仅在唐代音乐的研究方面重视乐器的研究，而且，在中国音乐的其他领域里也十分关注乐器方面诸多问题的探讨。

岸边成雄的中国音乐研究著述目录

一、著作类：

序号	作　品　名	出版社、刊名	日期、刊号
1	东亚音乐史考	龙吟社	昭和十九年九月
2	东洋的乐器及其历史	弘文堂	昭和二十三年二月
3	唐代音乐的历史研究、乐制篇(上、下)	东京大学出版会	昭和三十五、三十六年
4	唐代的乐器(与林谦三合著)	音乐之友社	昭和四十三年一月
5	古代丝路音乐	讲谈社	昭和五十七年十二月

讲座类：

1	《中国·朝鲜音乐调查纪行》解说	音乐之友社	昭和四十五年五月
2	我国东洋音乐实地调查的开拓者田边尚雄		
3	《朝日乐器博物志》丝绸之路的乐器	朝日新闻社	昭和六十一年九月
4	琵琶与火不思		

论文、报告、随笔类：

1	唐代音乐文献解说	东洋音乐研究卷1号[8]	昭和十二年十一月
2	民国年的支那音乐史论文要目	东洋音乐研究1卷1号、2号	昭和十三、十二年
3	燕乐名义考	东洋音乐研究1卷2号	昭和十三年五月
4	四部乐考	史学杂志49期	昭和十三年
5	唐代俗乐二十八调的成立年代	东洋学报27、38期	昭和十四年五～十一月
6	新生支那音乐的展望	音乐俱乐部6	昭和十五年六月
7	唐代的梨园	史学杂志51	昭和十五年十一月
8	唐代教坊的成立及其变迁	东洋学报28	昭和十六年六月
9	现代支那音乐	唱片音乐15	昭和十六年九月
10	十部伎的成立及其变迁	加藤繁博士还历记	昭和十六年
11	东亚音乐的历史必然性	国民精神文化	昭和十七年二月
12	东亚音乐的特征	文化日本	昭和十七年四月

（续表）

13	寻访西域音乐的踪迹	音乐教育	昭和十七年十一月
14	宋代教坊的变迁及其组织	史学杂志 54	昭和十八年四月
15	东西音乐的交流	文部省学术振兴会	昭和十九年
16	西域七调及其起源	史学杂志 56[9]	昭和二十一年五月
17	宋元戏剧与能	能 2	昭和二十二年九月
18	曹妙达（青木正二博士还历纪念）	中国名家言行录	昭和二十三年二月
19	唐代十部伎的性格	东洋音乐研究第 9	昭和二十六年二月
20	近十年海外东洋音乐研究概况	东洋音乐研究第 9	昭和二十六年二月
21	唐代乐工的登官（和田清博士还历纪念）	东洋史论丛	昭和二十六年十一月
22	唐代妓馆的组织	东京大学教养学部	昭和三十年三月
23	清升平署的乐器（和田清博士古稀纪念）	东洋史论丛月	昭和三十六年二月
24	清朝雅乐的调查（东京大学教养学部）	人文科学纪要	昭和三十六年三月
25	元代自西亚输入中国的乐器——三弦胡琴的起源	（台湾）东西文化 17	昭和四十三年
26	长沙汉墓 2、3 号墓的乐器与津市纳所的琴	东洋音乐研究 41、42	昭和五十二年八月
27	中华人民共和国的音乐学近况	东洋音乐研究 49	昭和五十九年九月
28	丝绸之路的乐器	文化财[10]	昭和六十年九月

唱片的监修、编辑、解说、序文类：

1	支那音乐史略	大东西音乐集成 2	昭和十八年五月
2	西藏佛教音乐（获艺术节奖）		昭和四十一年十一月
3	中国琵琶名曲集		昭和五十七年六月

事典、丛书、论文集等的主编、编辑类：

4	田边尚雄还历纪念东亚音乐论丛	山一书房	昭和十八年八月
5	音乐事典	平凡社	昭和二十九年
6	东洋音乐选书	音乐之友社	昭和四十二至六十二年
7	音乐大事典	平凡社	昭和五十六年

书评类:

1	村松一弥的《中国的音乐》	东京大学新闻	昭和四十二年二月
2	吕炳川《阿美族的原始艺术》	东洋音乐研究	昭和五十四年

报刊类;

1	琉球音乐·京剧·宫城道雄	东亚大学学生新闻	昭和三十一年七月
2	唐代音乐的历史研究概要	东京大学教养学部报 100 号	昭和三十六年十月
3	长沙发现的乐器——汉代女乐的实体	东京新闻晚报	昭和四十七年八月
4	长沙出土乐器"瑟"	周刊朝日	昭和四十七年九月

注释:

[1] 岸边成雄先生的生平在拙文《老骥伏枥,八十八岁添新作——岸边成雄的新近研究成果〈江户时代琴士物语〉》中也有介绍。载《人民音乐》2001 年第 4 期。

[2] 郭沫若译、上海商务印书馆出版,1936、1955 年。

[3] 潘怀素译、上海音乐出版社出版、1957 年。

[4] 北京音乐出版社出版、1962 年。

[5] 【日】风间书房出版、昭和 39 年、55 年。

[6] 《乐府新声》2000 年第 3 期。

[7] 牛龙菲著《敦煌壁画乐史资料总录与研究》,1991 年 12 月甘肃人民出版社出版。

[8] 《交响》1987 年第 1 期秦序译。

[9] 《交响》1986 年第 2、3、4 期周谦译。

[10] 《新疆艺术》1986 年 11 月陈应时译。

亚洲佛教音乐概说*

具有自原始佛教时代(公元前6世纪)至今漫长历史的佛教,在亚洲地区,虽然由于民族以及国家的不同而各异、然而,从印度广泛传播至这个地区的佛教仪式音乐,则主要是大乘佛教和小乘佛教、分别为北传和南传两个系统。另外,除仪式音乐外,也有很多受其形式影响的世俗音乐。本文主要着重介绍佛教中的仪式音乐。

印　　度

在释迦牟尼原始佛教之前、约公元前10世纪左右,就有了婆罗门教。与佛教几乎在同时期诞生的还有耆那教,稍后兴起的有印度教,它们都各自经历了自己的盛衰,流传到了今天。

佛教的兴盛期是从公元前3世纪(孔雀王朝阿育王时期,*mauya*,公元前317~180年),经公元3世纪(大乘佛教大成期),至9世纪左右。而且,在阿育王时期,大规模的法会,仪式等就已经很完备。音乐也已经成为其重要的组成部分,这些情况、从桑切(*sanchi*,初期佛教美术的宝库。在今印度的中部——译者注),昂达拉(*Gandnara*,印度西北部的美术宝库——译者注)等众多佛教

* 载《中国音乐》1992年第2期。原文著者:[日]岸边成雄、泽田笃子、徐元勇译。

遗迹的雕刻以及壁画的种种描绘中，都能得到考证。

在这些雕刻和壁画中，有许多的音乐舞蹈菩萨（相当于日本的艺术菩萨）。而且，其中还有婆罗门教的科学艺术之神萨拉斯瓦帝手持弓型竖琴的雕像。在今天上演的两大叙事诗“罗摩衍那”、“摩诃婆罗多”中，使用的乐器和音乐，许多都是佛教兴盛时代的东西。另外，梵文戏曲“夏肯塔那”，（sakuntala）是婆罗门教，印度教强大的库布塔王朝（公元320～550）时期的产物。而且与佛教音乐的关系也十分深厚。在这种情形下产生的印度音乐，与其佛教的关系，不仅在佛教兴盛时期里存在，而且，就是在今天的婆罗门教，印度教中也能找到其结合的成份。

西　藏

梵教和佛教结合产生的喇嘛教的音乐，可以说也是一种佛教音乐。虽然因宗派不同而各有相异的礼仪，但是无论哪种宗教礼仪，音乐总是其重要的组成部分。绝大部分是朗诵标在一音线上的经文；以及齐唱由一个八度构成的五声旋律的赞歌。低音在这种赞歌中最富有特色。节奏包括着常见的三拍子、五拍子、九拍子等。复杂地添加节奏的形式也较常用。主要以一种独特的纽姆语（相当于日本声明古博士横谱）来记录。朗诵前后演奏的乐器也包括又长又大的喇叭等独特的乐器。仪式除在宽大的寺院里举行外，各家在家中设有祭坛，每人一边手转嘛呢轮（装经文的圆筒），一边口念诵着六字真言（哦、嘛、呢、叭、咪、呢）。这种情况也是西藏特有的风俗习惯。

东　南　亚

除越南外，印度支那半岛各国和印度尼西亚的一部分（巴厘

岛等)所传入的佛教都属于小乘佛教。公元之后的几个世纪中,也流入过大乘佛教,正如从爪哇的波罗布都尔(*Borobudur*,8 世纪),柬埔寨的吴哥(12 世纪)等的遗迹中所见到的那样,佛教文化是十分繁荣的。从遗迹壁画、雕刻能够见到的乐器也包括木琴、铜锣等,属于东南亚系统的乐器。不过壁画中的乐器大多还是属于印度系。描绘佛教说唱的雕刻,也是模仿当时印度的东西。《新唐书》卷 222 下《南蛮传》中有关骠国乐器,乐曲的论述与这些考古资料几乎是一致的。在这些雕刻中除匏、笙外,十多种乐器都是属于印度系统。12 首乐曲的大部分,都体现了佛教与这个国家民俗的紧密关系。

从 11 世纪左右至今,缅甸、泰国、柬埔寨,都一直信奉锡兰的分别上座部(小乘佛教)。其结果,佛教音乐又有了锡兰系。而且,被认为是一种受湿婆教、印度教音乐影响的音乐。佛典(巴厘语)的朗诵,分为在佛教国家中共同使用的一音线线上朗诵和一个八度内的几个音符旋律的朗诵。乐器以铃、铜、锣和古代印度支那半岛普遍使用的铜鼓等最引人注目。另外,佛教与民间艺术的联系,不用说是很紧密的,祭礼中所举行的歌舞剧。对缅甸、泰国、柬埔寨的宫廷音乐艺术,也有着巨大的贡献。《罗摩衍那》通过佛教,在东南亚广为传播。

越南虽然地理上属于东南亚,但是在历史上,文化上,却完全属于中国文化圈,传入的佛教也是中国的大乘佛教。其礼仪与中国相近。声乐分 *ton* 和 tan 两大类。*ton* 是在一音线上唱诵希拉毕克,tan 是依据五声音阶创作的旋律歌唱,前者是以木鱼敲拍子,后者是使用民间音乐(歌谣以及越南化了的中国乐剧)中运用的鼓(中国单皮鼓)以及板(中国板),一边注意细腻的拍子,一边烘托起热烈的气氛,不使用弦乐器。

中　亚

虽然佛教是经中亚才传至东亚的，但其道路的起始地却是在库降王朝时代的阿富汗。这个地区在1世纪盛开了昂达拉美术之花。从其遗迹的雕刻中，就能窥知古代西亚和古代印度乐器融合的迹象。在中国的新疆维吾尔自治区的南道和北道（丝绸之路），分别能见到3至5世纪昂达拉系的佛教美术和5至8世纪的昂达拉、托卡拉系（Tokhara）的佛教美术。在土偶以及壁画等上面能够发现许多印度乐器。其中，也有以龟兹（今库恰）千佛洞壁画的本生佛像为首的，包括飞天、伎乐天等诸多演奏音乐佛像的雕刻。这些佛像不仅只是对印度佛像雕刻的模仿，而应该看着为反映了这个地区佛教伎乐的形式。这一点从龟兹出土的、由托卡拉语（属印欧语系，以此语种记载着许多有关佛教的文献，有关这种语言的文化、历史渊源，目前仍然不太清楚——译者注）和维吾尔语译成的佛典上；从中国隋、唐朝史书记载的有关这个地区（所谓的西域）的音乐、舞蹈、乐器中、都能得到确认。但是，古代丝绸之路，在被维吾尔、吐蕃（西藏）截断的9世纪以后，佛教的北传停止下来。新疆成为维吾尔族居住的地方，随着10世纪以后的伊斯兰化、佛教在此地区就消亡了。

中　国

公元1世纪（前汉），大乘佛教，经由西域传入到了中国。法显、玄奘、义净等具有代表性的中国僧人，西游求法。佛教以与儒教、道教并驾齐驱的势态广为传播。国家规模的佛教礼仪，在南北朝、隋、唐间就得到了确立。佛生会、成道会、涅盘会、盂兰盆会、斋会、八关斋会（也即八戒会）、讲经会等法会被制度化。

行香、行道、读经、梵呗等作法搀杂着梵赞、汉赞得到了确立。在无遮大会上、伴随着壮大的杂伎(百戏、曲艺、幻术等伎乐)。渗进国家宫廷的艺术音乐舞蹈(九部伎、十部伎等)的西域乐中,也有很多的佛教因素。但是,有关这个时期读经、梵呗(相当于日本的声明)的旋律等音乐实体资料却没有,只好从自早传入日本的声明中去推测。梵呗使用的乐器有钹、铙、鼓等,从汉译经典以及新疆吐鲁番(古代高昌)的中国系统佛画中,能够得到查证。但是,在敦煌壁画的变相图(佛教中说经、说唱等礼仪的佛像图——译者注)所见到的佛前舞蹈的许多种管、弦、打击乐器,不能看着是伴奏梵呗的乐器。也就是说,由于这种舞乐不能视为舞乐法会,所以,可以认为它是在法会中间或在梵呗之前,以及同时上演的舞乐。

隋、唐以来,中国佛教主要分天台宗、华严宗两大宗派,也有净土宗和禅宗,特别是后者,在诸种佛教受到镇压时(华严宗自唐武宗公元841~846开始逐渐衰落——译者注)也在民众中深深地扎下了根。仪礼也随之具有从密教性的东西至显教的倾向。其结果是在今天中国仪礼中所看到的与保留了密教仪礼的日本天台宗、真言宗(日本密教宗的统称,因重视念诵真言故名。真言、梵文为dharani即咒语——译者注)的仪礼是不同的情况。今天中国的佛教音乐没有系统全面的资料,被认为稍久远一点的仪礼是台湾的佛教仪礼。但是,也由于为了使之大众化,并能与道教和儒教融合,其仪礼也完全被简化了。

佛教的四大名山之一五台山(山西省东北部)是佛教和喇嘛教的集中之地。青庙(和尚即佛教)与黄庙(喇嘛教)并存。这里的喇嘛教与佛教,使用着相同的曲调(佛教的音律比喇嘛教的调要低个大二度)。曲调大多为明、清两代的民间乐曲(散英、乐剧等)。例如,青庙的"万年花"就是取材于山西北部的民间器乐八大套中的"万年花"。另外一方面,民间音乐受佛教乐曲影响的例

子也很多。唐朝佛教的俗讲、变文就是其中一例。

朝　鲜

佛教由中国传入朝鲜是在三国时代(公元4~7世纪)。新罗朝把唐朝佛教视为国教;高丽朝正处在禅宗全盛期。但是,李王朝则施行着儒教政策,佛教处于被禁的状态。不过,以妇女为中心的私生活圈则与巫教一同信仰着。今天的韩国,在信仰自由之下,佛教得到了复活,仪礼也很盛行。

佛教声乐分旋律性的梵呗和念佛两大类。各宗派的经典可分类为礼拜、祝愿、诵咒、斋供、疏、请神、施食、拜送、点化、移运、受戒、火葬、请般、放生、持诵,简礼、歌曲、神秘等,被选入日常朝礼、晚礼中有礼拜中的三尊礼拜、五分香礼;请神中有请龙王、请现王、请山神,中坛劝供。歌曲类包括回心曲,参禅曲等。正如歌曲的名称所示,用世俗性的旋律歌曲,融合在梵呗之中。平时在临时较大的法会上,虽然也有常住劝供斋(对死者的供奉),阎王拜斋(同前)生前预修斋(生前祈求在极乐世界再生)、水陆斋(为溺死者举行的法会)等,但是,最大规模的法会还是在灵山斋为寺院以及为国家大事举行的法会。这种法会,4天要唱念142首经文。其主要的传统仪式有侍辇、摇匝(铙匝)、法鼓、灌浴、挂佛移运,伏请偈、千手钹锣、道场偈、和请、祝愿等。侍辇是从山门外至道场(屋外)的行道;摇匝是在道场周围的行道,僧俗成一行行进。灌浴在化衣财真言的唱念下,焚烧剪纸人偶,把其纸灰溶化于水盘的水中,表示人灵进入了神境。挂佛移运是在道场的正面,树起用色彩绘制的宽大的释迦三尊的画幕,作为祭坛的仪式(这种形式传入民间,成为“僧舞”)。千手钹锣是一边敲打大型钹锣,一边舞蹈的仪式。在其他的国家地区中未见其例。摇匝的时候,头载红色花笠、身着蝴蝶装束的年轻僧人,则在佛前跳起蝴蝶舞,多舞蹈是这

样仪礼的特点。

所有的仪式中，无论是梵呗，或是念佛，都以太平箫、喇叭，螺（法螺贝）、钹锣、木铎、小金（铜锣）、铃、大鼓等的合奏为伴奏，也有在声乐间插入合奏，也有按照声乐节拍进行演奏。

梵呗有霍索里（简单之意）和基索里（精巧之意）两种。基索里的花唱，有音量的大小，相当于日本声明中摇的使用技法。并也使用假声。节奏也有自由性。学习梵呗必须要学到基索里阶段；才能被人们所承认。在灵山斋的侍辇、举灵山（四十九日忌）使用特赐加持等。与朝鲜其他音乐形式一样，以千手钹锣为首仪礼音乐的拍子多为三拍子。也能见到其他节奏形。

另外，“请”的一种“和请”，以接近民间的俗曲以及民谣的旋律，唱念经文的一部分。接近灵山斋的结尾也得到唱念，而且，走村串巷的巡游僧人也唱念，加大鼓伴奏。

日　　本

一、概说

日本的佛教音乐，在佛教仪式上，也就是说，在法会、劝行以及其他的佛事中，是以僧侣所唱的声乐曲为主体，特别是以声明为其中心。声明是奈良时期才由中国传入的。其后也产生了教化、和赞、表白、讲式、论文等日文声明。而且，还从这些日文声明中派生出了僧侣以外信徒所唱的和赞、拜庙歌、念佛等；法会后进行的说教，就是音乐化了的节谈说教，产生了近代说经节等世俗音乐。另外，在法要上弹奏的琵琶，虽然是盲僧操用的乐器，然而，由施主在佛事上弹奏的盲僧琵琶则产生了被艺能化了的说唱。中世纪兴起的平家琵琶也受其影响。另外，江户时代初期，在部分禅宗兴起尺八吹奏的普化尺八，成为后来尺八音乐的基础。

另外一方面，在汉译经典上把“乐”以及“伎乐”作为供养的记

述四处可见。法会时雅乐系统的乐器,或舞乐被编入,被混合使用的事情自由就有。奈良时期,盛行佛教色彩较浓的伎乐以及林邑乐,不过今天只是在大阪四天王寺圣灵会能见到其遗痕。另外,寺院的雅乐与声明以及其他歌谣相结合也产生了新的音乐。前者由于雅乐的伴奏,所以,有像天台宗“三十二相本曲”那样的外来系统的声明得到使用,以及由日文写成的声乐歌曲。后者有越天乐歌谣。这也影响了后世筝的兴起,另外,净土真宗等,在法会之间作为僧侣的登场乐,退场乐、声乐以及其他附加乐,雅乐也被使用着。

在佛事后作为余兴演奏的民间音乐,有自奈良时期由中国传入的散乐以及继承其流派的中世纪的延年;有用于悔过会上的咒师作法、被通俗化、艺术化了的咒师猿乐。咒师猿乐是后世能乐的基础。除此之外,与法会以及佛事没有直接关系,而又具有佛教性质的声乐曲也很多。收集了今样、杂艺、郢曲(日本古代音乐形式——译者注)的歌谣集《染尘秘抄》中,收载的法文歌就是其中之一。这部歌集受到各阶层的广泛爱好。另外,被认为始于镰仓时期僧明空的早歌(宴曲),同时也盛行于镰仓武士、贵族、僧侣之间。其他的也有由原来僧侣所使用的东西,被世俗化了的声乐曲,民间艺能等。即中世纪在山中的修行僧以及巫女广为流传的祭文,被通俗化了的江户时代的歌祭文等结合;从说教派生的说经节;祭文和说经的说经祭文;由融通念佛而来的歌念佛等都是其例。

明治以后各宗派吸收了西洋音乐,创作了赞佛歌等新的佛教音乐。这些音乐以及管风琴等西洋乐器,也渗进了法要等音乐演奏中。

二、音乐形式的分类

佛教传统仪礼的机能,有经文的读诵以及教义的讲说和对被称为佛、祖先的供养两个方面。前者主要有声乐、后者除声乐外,还有器乐、舞蹈、以及其他艺能。把其音乐分开来看,主要有以下

几类。1 至 4 类是声乐，5、6 类是器乐，7 类是以艺能各为主体的大类。

第 1 类声明：a. 本声明（本为本来、原来之意，与“杂”相区别——译者注）、b. 杂声明、c. 拜庙歌、和赞（在家举行的佛事）、d. 节谈说教。

第 2 类郢曲：a. 越天乐歌谣、b. 早歌、c. 法文歌。

第 3 类通俗性的佛教歌谣：a. 祭文（歌祭文等）、b. 说经（说经节等）、c. 念佛（歌念佛等）。

第 4 类琵琶乐：盲僧琵琶。

第 5 类雅乐：a. 雅乐（包含舞乐）、b. 伎乐、c. 林邑乐。

第 6 类尺八乐：普化尺八。

第 7 类散乐：a. 散乐，b. 咒师猿乐，c. 延年。

日本的佛教音乐正如以上所述，声乐系统的东西较多，特别是上述第一的声明类，给后世的诸种声乐都以很大影响。这些声乐、虽然一般分有唱歌和说唱两类，但是，并不是所有曲子都是根据一种方式创作的。例如，在一般被称着为说唱的讲式中，就有“二重”、“三重”属于歌曲的部分。相反在被称为歌曲的赞（梵语赞、汉语赞）中，同样存在有属于说唱的部分。因此，这里的分类，只能是按照各自主要因素的明显与否来区分的。

歌曲风格有：本声明（狭义的声明，赞欢伽陀，训伽陀及其他）、和赞、拜庙歌、声歌、越天乐歌曲、早歌、法文歌、念佛（歌唱念佛、舞蹈念佛）。

说唱风格有：杂声明（祭文、神分、表白、教化、经释、讲式、论义），祭文（歌唱祭文、说经祭文、沿街奏乐、歌唱布施之人的祭文）、说经（经节、歌说经、说经净琉璃）、盲僧琵琶。

三、法会的种类和具体代表性的法会

法会本来是供养佛、菩萨、给僧侣供养饭食、举行说法集会的意思。然而，随着教团的发展，其内容就象征化了，而作为仪式固

定了下来。法会的结构内容以其基本的形式为基础,依据法会的目的,组合声明、经文、作法、以及乐器等。

一般法会内容的大纲是共同的,由名为前作法、庄严作法部;严修作法部;后作法部等三部分构成。前作法部以及后作法部的内容几乎是相同的。严修作法部是法会的核心部份,而且是按照法会的目的贯彻内容的。第一类前作法、庄严作法部的内容也以此为准。因此,对于佛事是能够根据其目的,或庄严作法严修作法等各部的内容来分类。

首先,在佛事的主要目的中,有对佛、法、僧的供养、忏悔、讲赞、劝学等。从这个角度来分类,具有代表性的佛事可分类如下多种:

1. 供奉佛和祖师:佛生会(灌佛会)、各宗祖师诞辰会,涅盘会(常乐会)、圣灵会、报恩讲、神灵(以上佛事都是在佛和祖师的诞辰日惑忌日举行)。

2. 供奉象征佛主的器物:舍利会、曼陀罗。

3. 供奉佛以及诸位佛尊:念佛会、文殊会、地藏会、罗汉。

4. 供奉先祖、饿鬼:盂兰盆会,施饿鬼会、土砂加持会。

5. 对自我罪孽的忏悔:修正会、修二会、佛名会、布萨会、法华忏悔法、御忏法讲。

6. 讲说经典、赞美:大般若转读会、仁王会、理趣三昧。

7. 研究学问的僧侣:竖义(慈恩会、方广会、霜月会、传法大会)、劝学会,法华八讲。

8. 授法给僧侣:授戒会、传法灌顶会。

以上的佛事、法会、是依据同一意义和同一目的分类的。这些目的的意义,是祈求国家以及万民繁荣、和平。当然,也兼有其他日常生活的愿望。

严修作法部的中心内容有经、讲式、论文、陀罗尼(真言)、念佛、称名、赞等。而且,密教系统的严修作法部的内容还有如下三

种分类形式。

1. 咒立(陀罗尼的朗诵):光明三昧、曼荼罗。

2. 经立(经的读诵、讲说):理趣三昧、大般若转读会。

3. 讲式立(讲式的读诵):常乐会、佛生会、二十五三昧式。

但是,这种分类难以适用于超宗派、例如,以论义、念佛、称名、赞等为中心的佛事就难以分类。另外,严修作法部作为导师等的人,根据其有无修法也有分类。没有修法的为显教(显立),有修法则为密立。但是,这种分法,作为净土系,禅系等又难以分类。庄严作法部的严修部,根据有无修法决定及编配所使用的乐曲。这些乐曲也叫做“法要”之曲。有如下三种。1. 一个法要(显立与密立两用):“呗”(“三礼”付)。2. 两个法要(密立用):“呗”、“散华”(“对杨”付)。3. 四个法要(显立用):“呗”、“散华”、“梵”、“锡杖”。

四、日本佛教乐器

在佛教仪式以及佛事中使用的乐器主要有响鸣乐器(如铃、笛等),打击响鸣乐器、犍稚(钟)、呗器等。由于宗派的不同,因此,其种类、用途及名称也大多不一样。这里仅举一些具有代表性的,以及易于区别的,经常使用着的名称。

从佛教乐器的形状、发音构造上,可以分为:1. 柝类。2. 磬、板类。3. 钟、类。4. 钲、铙类。5. 钹类。6. 锡杖类。7. 大鼓类。8. 螺等。(参看后面日本佛教乐器一览表)。第1类至第6类是体鸣乐器,第7类是膜鸣乐器,第8类是惟一的气鸣乐器。另外,第1类是以棒状,或者块状之木互击发响的乐器。第2类是以板状之木以及金属所制的槌、撞钟槌敲打的乐器。第3类是把容器状的金属悬垂,或者用手托着,用撞钟槌、鼓棰、小棒敲打的乐器。第4类是把碟子形状以及圆盘形状的金属、悬垂于木架上,或托在手上,或者用三根脚架支起而置,用撞钟槌以及球棒等敲打的乐器。其他如念佛是随着声明的节奏;有时也使用乐器(东大寺二

月堂修二会)。另外,普化尺八以及盲僧琵琶的乐器,在宗派内部也是其重要的法器。不过,这种情况,一般不包括在佛教乐器中。

佛教乐器的职能主要有如下几种:1. 对佛主以及诸位尊圣的供和恭请。2. 作为佛事、作法的信号。3. 调整诵经、声明的拍子和速度,作为诵经以及声明的伴奏。第1种的意义是恭请冥界中的诸位尊佛、一边使神佛高兴,一边恳请佛赐好运,以铃、磬伴奏。另外,"赞"类乐曲咏唱后,根据乐器的音响,作为供养,以钹和铙、或者四个法要的"赐杖",称赞锡杖,奏出实际的锡杖。除此之外,有时也只使用乐器作单独演奏。这种情况下,或以钹、法螺、大鼓作独奏,或作组合演奏。第2种的意义是一边报告时辰,一边做聚集以及作法、法会的准备。为诵经以及为声明发音的做准备时,除主要使用磬、柝、槌砧、板类、钟类等乐器外。禅宗系统的大鼓类也比较频繁地使用着。第3类职能的乐器是最具有音乐性的乐器、木鱼是其具有代表性的乐器。除此之外,也使用柝、钲类、铜钹子、大鼓类等。另外,黄檗宗以数多种乐器作伴奏唱诵声明(梵呗)。

日本佛教音乐乐器一览表

编号	种　类	名　称	别　名
1	柝	柝	柝木、节柝、割笏、戒尺
		笏	
	槌砧	槌砧	槌碪、槌
2	磬	磬	
	板	云板	云版、斋板、板钟
		木板	木版、板木、接板、更板
		鱼板	鱼版、鱼梆、鱼鼓、梆
	木鱼	木鱼 *1	
3	铃	铃	金刚铃、振铃
		金铙	铃、铙、铜铙

（续表）

编号	种　类	名　称	别　名
3	钟	梵钟	钓钟、大钟、殿钟、楼钟
		小吊钟	唤钟、小钟、报钟、犍稚
		唤钟 *2	磬子
	磬(鏧)	鏧子	平鏧、打鏧
		大鏧	
		小鏧	铃
		引鏧	手鏧
		胡铜器	沙张、砂张、沙罗
		铃	生铃、金碗
4	钲	双盘	
		钲钴	钲鼓
		伏钲	叩钲、不钲
		钲 *3	钲钴
	铃铛	铃铛 *4	金鼓、金口、禁口、打具
	铙	铜罗	铜锣
		铙	
5	钹	钹	钵、铜钹、铙钹。
		铜钹子	铜柏子、妙钵、羯鼓。
6	锡杖	锡杖	戒杖、知杖、德板、声杖。
7	大鼓	大鼓	法鼓、茶鼓、经太鼓
		香灯 *5	
		鼓	
		太平鼓	
8	法肆	法肆	宝肆、贝、肆、肆贝

注：*1. 古时叫鱼板，木鱼是由鱼板演变而来的。*2. 有架的小型钟，用于临济宗系统。*3. 用于拜庙歌的奉泳时的小型伏钲。*4. 形似双面钲钴。*5. 似太鼓革面，内装木椋的乐器，用于黄檗宗。

《魏氏乐谱》研究*

一、《魏氏乐谱》之日本音乐影响观

由于《魏氏乐谱》是我国明朝人籍日本的魏之琰（ぎしえん，日语读音，下同）的第四代后裔子孙魏皓（ぎこ），于1768年时所辑录的曲谱，是魏之琰带到日本的我国明朝时期的音乐作品；又因《魏氏乐谱》中的歌词大多属于“诗经”、“乐府”、“唐诗”、“宋词”等我国文学诗歌作品中的内容，因此，当20世纪初该乐谱中的一些乐曲，以及后来整部50首的《魏氏乐谱》被“返输”[1]归国后，就被中国音乐界视为中国古代音乐乐谱研究起来，甚至把该谱作为追溯更加古老音乐遗音的依据。杨荫浏先生在其著《中国古代音乐史稿》中视这些乐谱为“明末留存的古代歌曲”，并从其词曲结合的角度指出：“其音调大多数比较平淡，缺乏艺术表现力，不能符合歌词内容的要求，”[2]并以此证明《魏氏乐谱》属于宫廷音乐；黄翔鹏先生从曲调考古的视角进行了研究，并翻译了8首《魏氏乐谱》中的曲调，黄翔鹏先生的目的是要探寻“清乐歌曲”的踪迹，做曲调的考古研究，他称《魏氏乐谱》至少属于明代音乐的“真古董”，是“明乐遗存”[3]，并认为《魏氏乐谱》：“只是因为它长期未曾流传于本土，就当作‘日本

* 载《中国音乐学》2001年第1期。

货'看待,那就极不公平了"[4];上海音乐学院的钱仁康教授在《〈魏氏乐谱〉考析》文章中,则在考证了《魏氏乐谱》的由来、回返国土的经过和我国音乐家对《魏氏乐谱》中曲调的使用后,又在对其乐曲歌词内容和音乐曲调进行考析时,对最早进行《魏氏乐谱》研究的日本著名音乐学家林谦三,以及杨荫浏先生等人,疑《魏氏乐谱》为"古代遗音"、"南宋风"的推度,做了更加进一步中国宫廷音乐的论证。并通过对《魏氏乐谱》中15首作品的翻译和分析,在"结语"中认为《魏氏乐谱》是:"古老的调式结构……、50曲旋律全都和明代民间音乐和戏曲音乐的风格不相为侔……、看来是和古代宫廷乐舞一脉相传的……、是南宋以前宫廷音乐代代相传的历史遗留。"[5]

就上述音乐学者们的这种研究和所发表的成果来看,就目前我国对《魏氏乐谱》研究的现状而言,这种研究的价值是毋庸置疑的,给予我国音乐研究的启发作用也是很大的。对《魏氏乐谱》的研究,正如我们对"日本雅乐"、《碣石调·幽兰》等与我国古代音乐有着极其密切关系的日本音乐乐种和乐谱的研究一样,是能够解决许多中国古代音乐史学上的一些问题,并带给中国音乐史研究以积极的意义。但是,我们的研究是不是符合历史、符合事实,则值得做进一步的思考与研究。

关于《魏氏乐谱》的研究,林谦三在20世纪40年代的《明乐八调研究》书中,就提出了两个方面的研究观点。一方面,由于林谦三十分尊重中国古代音乐文化,他在研究中始终坚持着认真、谨慎的态度,大多数的研究观点和成绩总是从中国文化的视角提出,如从中国传统音乐的理论体系中认识和研究《魏氏乐谱》及其作品,而且,这种研究方法是我们所认可的,这方面的研究成绩已经为我国音乐界所重视和接受。另外一方面,对《魏氏乐谱》曲调及其所运用调式体系的问题也提出了"中国音乐被日本化"的看法,林谦三在《明乐八调研究》中指出:"将唐乐调传

至今日的我国雅乐经过千年而徐徐变形,其不保有唐代原来调性者已有半数,此乃必然之事,而明乐调也有情况虽异而结果相似之处。"[6]但是,林谦三在这方面的研究观点,似乎却没有能够引起我国音乐研究者足够的重视。其实,在林谦三的其他中国音乐研究著作中也同样表述了这两方面的研究观点,如《隋唐燕乐调研究》、《东亚乐器考》、《敦煌琵琶谱的解读研究》等著作。至于林谦三"中国音乐被日本化"的有些推度和分析、研究是否完全正确,那又是另外一个问题,这里暂且不论。但是,我们在进行《魏氏乐谱》的研究时,是不是也应该考虑一下它毕竟是由日本"反输"回来的"中国古代音乐作品",其中是否总会存在一些受日本音乐文化影响的东西。甚至有的已经被衍化成为日本音乐的形式等问题。

我们要清楚《魏氏乐谱》是被日本称之为"明乐"或"明清乐"乐种中的许多乐谱的一种,"明乐"或"明清乐"是日本传统音乐乐种之一。在日本著名音乐学家吉川英史主编的日本传统音乐辞典《邦乐百科辞典——从雅乐至民谣》中,"明乐"、"清乐"、"明清乐"、"魏之琰"、《魏氏乐谱》等均被收入列为一个个单独的词条,并且,有的词条被明确定性为"日本音乐种目"。另外,在日本的《音乐大事典》、《日本百科事典》、《日本大百科全书》、《国民百科全书》等重要辞书中,都以日本传统音乐的形式记述着"明乐"、"明清乐"、《魏氏乐谱》等的内容。也就是说,在我国还未了解《魏氏乐谱》之前,日本人就对其有了固定的认识。他们既承认《魏氏乐谱》源于中国,但也视为日本音乐,至少是"和化了的中国音乐"(《日本大百科全书》编者语)。尽管《魏氏乐谱》不是日本"明乐"和"明清乐"的全部,但是,日本"明乐"的主要内容的确是《魏氏乐谱》。在论及日本传统音乐的"明乐"和"明清乐"等这些乐种时,必然要牵涉到魏之琰、魏皓等自明代就侨居日本的魏氏家族,以及他们的《魏氏乐谱》。《魏氏乐谱》中的音乐,虽然的确是由中国传

入至日本的中国音乐，传入之始也大多是在侨居日本的中国人之中得到传播，是魏氏家族“世代”相传的“明代”音乐。但是，我们今天考其流变、传播的发展历史，兴衰情况，以及今日之现状，也看到了几百年里，《魏氏乐谱》中的音乐是在日本文化的氛围中得到演化和发展的事实，在这个演化的过程中是否受到日本文化的影响，其音乐是否也发生了什么样的变异，迄今我们没有做过研究，也许不尽然完全属于中国音乐。正如“日本雅乐”不是我国唐代音乐一样，《魏氏乐谱》中的音乐也有可能不完全是中国明代的所谓雅乐、宫廷音乐，或民间音乐，或俗曲音乐等等。不过，与之不同的是“日本雅乐”是在日本的宫廷中传播，而《魏氏乐谱》则主要是在民间传播。并且，《魏氏乐谱》所传授的对象也主要是日本老百姓或少数侨居日本的中国人的后裔，是在日本民众中得到的传播。过去，我们完全把《魏氏乐谱》纳入中国音乐的范畴，把其研究完全定位于中国音乐方面。假如我们把《魏氏乐谱》看作日本音乐来研究，从日本音乐研究的视角切入，在遵循日本音乐的分析方法和日本音乐审美观的前提下看待这些音乐，不知结果会是怎样，这一问题似乎应该引起《魏氏乐谱》的研究者的注意了。当然，如果我们探讨《魏氏乐谱》作为“中国音乐”在异国他乡得以保存和传播的原由，了解《魏氏乐谱》的传播者，在传播中国音乐中所体现出来的精神寄托和传授手段，自然是把《魏氏乐谱》完全视为中国音乐作品。

今天，我们研究《魏氏乐谱》的意义究竟何在？我认为《魏氏乐谱》的研究应该具有以下三个方面的意义。一方面是探究《魏氏乐谱》中保留着多少我国古代音乐的价值，为我国今天传统音乐的研究能够提供一些启发性的作用；第二方面是我国的这种研究能够为日本传统音乐，特别是为“明乐”或“明清乐”的研究提供某些具有参考性价值的东西，这是日本方面所期望得到的；第三方面是对于了解历史的、今天的中日音乐间的交流、相互影响与受容

的情况又有着积极的启发意义。

二、《魏氏乐谱》的传播与魏氏家族

《魏氏乐谱》的来源于我国明朝崇祯年间(1628~1644),由逃难到日本的福建人魏双侯(ぎそうこう,大约1613~1689年或1690年)最早把当时明朝的音乐带到日本的。魏双侯,字之琰,名九官或九使,号尔潜。据《魏氏乐谱·书魏氏乐谱后》载:"……双侯,字之琰。仕明为某官,后避乱来寓长崎"(日本人海西宫奇识)[7]。又据日本《长崎市史》记载,魏双侯是安南贸易的船主,随兄多次到日本,1672年归化日本。魏双侯的第四代曾孙魏皓(?~1774)承袭祖业,宏扬家学,名闻四方。魏皓字子明,号君山,又号凌云阁主人,日本姓钜鹿(おおが)名叫富五郎。日本宝历(1751~1764)末年,魏皓把家产让给弟弟继承,自己从长崎往京都演奏并讲授"明乐"。据说日本天皇冷泉为村听了他的演奏后大为感动,写下了热情洋溢的诗句:"丝管纷纷船上闻,唐歌唐舞动人心。唐乐若非唐人奏,更有何人能传神?"[8]日本明和元年(1764年)出版的《万芸间似合袋》一书有"近来明乐流行"的记载。在魏皓滞留京都传授"明乐"的十余年间,随其所学者达数百人,其中包括宫崎筠圃、筒井郁景周等诸多著名人士。后因就学人数骤增,一来为了便于教学,二是为了避免记谱的差错,于是,在友人的敦促帮助下,魏皓编写了《魏氏乐谱》,经平信好师古校订后,于日本明和五年(1768年)正月由日本书林芸香堂出版。关于《魏氏乐谱》的编辑缘起,平信好师古在《魏氏乐谱》书后跋言中说道:

"今也自王侯大人以至士君子受其传者以百数。而受其教者必有书写其谱之劳也,不止有其劳耳,谱岂得无鲁鱼之差乎,故子明氏欲取其乐谱数百曲,刊诸梓以便学者。"[9]

之后魏皓又应姬路侯酒井忠恭之邀,去姬路传授"明乐",其

时姬路流行明乐，极一时之盛。文化四年(1807年)六月十一日姬路侯忠道府邸演奏“明乐”的盛况，详载于廉义斋的《逢原记闻》书中。日本安永元年(1772年)姬路侯突然病故，魏皓返回京都，晚年再返回长崎。日本安永三年(1774年)魏皓去世。

在魏皓死后，其门人筒井郁景周(大坂人)“恐后世湮没，无知其由，回辑旧闻”著录了《魏氏乐器图》[10]，图解“明乐”所用乐器，备极精详。书中所记管乐器有龙笛、横箫、筚篥、巢笙，弦乐器有琵琶、月琴、小瑟，打击乐器有大鼓、小鼓、云锣、檀板等共11种。另外，在这部书中还撰有“君山先生传”，其传中对于魏皓及其所传“明乐”在日本的兴盛传播情况均有较为详实的记载：

“先生姓魏，名皓，字子明，号君山。以其先住赵钜鹿郡，为钜鹿氏，四世祖：双侯，字之琰，明朝仕人也，通朱明氏之乐。崇祯中，抱乐器而避乱，遂来吾肥前长崎而家焉，传习至先生。先生自幼妙解音律，其家所传乐，无不究竟其技矣，慨其传之不博。一旦飘然东游京师，授之同好，人稍知有明乐者，一时翕然声名籍甚。凡居京殆十余年，其从而学者，先后百余人。�官氏为之魁，其名达于诸王公卿。近卫相公召之别殿，先生帅门人数十人，而合奏焉。相公大赏之，数有褒赐，公卿间，声名益兴焉。东本原法主，召之枳壳别殿，浮船于苑池而奏之，冷泉为村卿亦在坐，作和歌而赏赐之。后姬路侯闻而招之，大欢美之，即以宾礼留先生而学焉。悉制乐器舞衣，且使诸近臣习之，一时风靡将大行矣。侯无几而即世。先生失意而归焉。后罗病，遂携乐器而归长崎。以安永甲午之冬终于家焉。遗言托之京师门人曰：‘吾死则乐其殆泯乎，若有续吾志者，亦无遗恨矣。’其诸弟亦善传家乐，门人结社而绍遗业者数十人。余亦厕末列。明乐所传，凡八调。其器，管四、弦三、考击四。其词曲凡二百余。先生没，而门人得其传者仅百余曲。且有古诗雅乐，有圣庙释菜乐，是其大较也。……”[11]

自魏皓去世后，“明乐”就逐渐衰微。特别是自“清乐”在日本

兴起后,“明乐”几乎濒于绝迹。直到日本明治(1868～1912)初年,因松浦冲翁默斋的提倡才有重整旗鼓的架势。不过,当时日本的“清乐家”常自己标榜为“明清乐师”,表明既传授“清乐”,又传授“明乐”。实际上,一部分“明乐”也的确被吸收到“清乐”中去了。所以,在明治时代,日本的“清乐”常常统称为“明清乐”。从这里也可以看到“明乐”演化的一个历史侧面。吉川英史在其巨著《日本音乐的历史》中说到:“甲午战争之前,‘清乐’十分盛行。在中等以上的家庭,特别是在女人中演奏‘月琴’等‘清乐器’的人很多。当时音乐界呈现出‘和乐’、‘洋乐’、‘清乐’三足鼎立的局面。”[12]一种外来音乐,能够与日本本土的传统音乐和势头强劲的西洋音乐并驾齐驱,足以说明当时包含“明乐”成分的“明清乐”在日本盛行及其影响的巨大程度。

有关魏氏家族的情况,在日本著名学者木宫泰彦先生的巨著《中日文化交流史》书中也有记述,作者辑录了《长崎志》、《长崎纪事》、《长崎觉书》、《长崎实录大成》、《长崎事始细见录》等日本文献中所记载的明清时期加入日本国籍的中国人的人名录。魏双侯等人也被辑录其中,书中写道:“魏之琰,称魏九官,宽文十二年来日;魏高,魏之琰的长子,随父来日,日本名叫钜鹿清左卫门,任东京通事;魏贵,魏之琰的次子,随父来日,日本名叫钜鹿清兵卫,任东京通事;魏喜,魏之琰的从仆身份来到日本,日本名为魏五左卫门。”[13]等等。这里的文献所辑录的是魏皓的祖辈,从这里我们可以看出魏氏家族一开始也并不是以音乐人的身份居住于日本。

讲到魏氏家族及其“明乐”时,有两部重要文献也是必须提及的,那就是《由绪书》和《续由绪书》。不过,我国国内不易见到原著。1995年在福州召开的“第一届中日音乐比较研究国际研讨会”上,日本琦玉大学的樋口昭教授在其《钜鹿氏旧藏的明乐器》的论文中,辑录摘编了这两部文献中的部分文字,可供参考。

考证魏氏家族情况的意义很大,例如,说魏之琰是明代的宫廷

乐人，但是，迄今为止，没有发现魏氏家族属于宫廷乐人的有力证据，特别是没有中国方面所研究提供的魏氏家族情况的资料。目前，我们只能从日本刊刻的《魏氏乐谱》、《魏氏乐器图》的前言、跋语中、从日本的文献资料和研究文论中了解到魏氏家族的情况，主要依据的是日本方面提供的资料。而且，在这些魏氏家族的资料记载中，大多只是说明魏双侯籍贯属于福建省的商人，而没有证据证明是宫廷乐师。试想，如果祖籍福建的魏氏家族能够被招为宫廷乐人，在音乐的建树和能力方面一定有一些过人之处，在地方上也有一定的影响。但是，遗憾的是迄今为止尚未有能够证实这方面的材料发现。1996 年 11 月中央音乐学院的张前教授曾经为此事专赴福建，在当地音乐研究者的协助下调查过魏氏家族的情况，结果仍然是一无所获。如果魏之琰为明代宫廷乐人的身份不能确定，我们就不能把其作为支持《魏氏乐谱》属于宫廷雅乐推论的一个论点。尽管《魏氏乐谱》中的作品与南宋蔡元定(1135 ~ 1198)“起调毕曲”的音乐理论与张炎(1248 ~ 1317 年)《词源·讴曲旨要》中的“歌曲令曲四掯匀，破近六均慢八均，官拍艳拍分轻重七敲八掯靸中清”[14]之说有吻合之处；也有像吉川良和等日本人认为：“《贺圣朝》具有浓厚的雅乐色彩”[15]认识的存在。但是，把《魏氏乐谱》与中国古代传统音乐理论进行孤立地比较，不免有一相情愿之嫌。另外，人们在对宫廷音乐问题的认识上本身也存在着差异。“一般以为宫廷音乐与民间音乐是两个不同的领域，宫廷音乐似乎是脱离人民的‘阳春白雪’，但实际上宫廷音乐也不是孤立存在的，尤其是娱乐性音乐中艺术性比较强的那一部分，它与民间音乐有着千丝万缕的联系。宫廷音乐中，固然有前代宫廷传统的东西和自行编制的乐谱，但同时也有很多是来自民间的。宫中艺术生命力较强的音乐，也会再传出宫禁，回到民间。因此，它不同于皇帝与百姓在政治地位上那样等级分明。某些乐汇(或称乐素、乐句)以至整首旋律，则和语言一样，宫廷、民间可共同使

用。"[16]尤其是到了明清时期,许多人是把诗经中的"风雅"与后代的民间歌谣统一起来加以认识的,认为二者是"表里相符"。甚至提出"欲探风雅之奥者,不妨先问谣谚之涂"的观点(刘毓崧《古谣谚序》)。所以,依据《魏氏乐谱》的生长传播情况,笔者试想是否可以一是运用日本传统音乐的理论和手段,对曲谱进行一些日本音乐的分析;二是与我国明清俗曲进行比较研究。其目的无非是多种手段、多个视角认识《魏氏乐谱》。

三、《魏氏乐谱》的价值与构成

在日本目前的几个著名"文库"中,保留着包括我国古代文献在内的许多珍贵的东方古代文献,是研究我国古代乃至东方文化的重要资料。我国从这些"文库"中"返输"回来了不少珍贵的文献。但是,我国学术界,对于我国古代文献从日本"返输"回来中所存在着的诸多问题,没有做过讨论和研究。由于我国各种文献在日本存在的情况不一样,所以,价值也不一样。"返输"回来的文献,乃至文化中,也存在良莠不齐的现象。尤为重要的是我们今天应该以怎样的态度和手段去了解与甄别这些文化和文献的不同性质和价值。从日本今天许多的"文库"中所保存的我国古代文献来看有以下三种情况:一是由我国直接传入被原件原样保存下来的真迹刻本和文献,这当然是最有价值的一类文献;第二种是所谓的"和刻本",即我国古代文献在输入日本国的当时,日本就进行了翻刻并保存了下来,这一部分也是很有价值的,由于这类中有的中国原文文献无论是在中国还是在日本都已经佚亡了,所以,这一类的"和刻本"中国文献,有的甚至成为了研究我国某一历史文化的惟一史料和文献;第三种也属于"和刻本",但是,这种"和刻本"与第二种"和刻本"相比较,在价值的评定上较为困难,其成分也较为复杂,主要是这类文献中所反映的文化是属于在日本衍化

后形成的文献。

从日本“返输”回来的我国古代音乐文献中，有《乐书要录》、《碣石调·幽兰》、《魏氏乐谱》等多部重要的、有价值的音乐文献。但是，《魏氏乐谱》与《碣石调·幽兰》等文献在性质上却有一些差别，《碣石调·幽兰》属于日本所存我国文献的第二种情况。《魏氏乐谱》则是属于第三种情况。《碣石调·幽兰》早就引起了日本学者的注意和研究。日本古代儒学家、音乐理论家荻生徂徕（Ogyuu，Soraiおぎゅうそらい，1666～1728）及其门人就曾经有过研究。荻生徂徕所著的3部名著《琴学大意抄》、《乐律考》、《乐制篇》中的《琴学大意抄》就与《碣石调·幽兰》有着直接的关系。当《碣石调·幽兰》被“反输”归国，并被收入【清】黎庶昌辑，杨守敬校的《古逸丛书》中后，我国音乐界也进行了多方面的研究，并且，研究证明《碣石调·幽兰》文字古乐谱不仅是我国最早的古琴谱，也是迄今所发现的我国现存最早的古代乐谱。而《魏氏乐谱》的情况则比较复杂一些，首先，乐谱的编辑者是长期生长于日本的第四代中国人的后裔。乐谱中的曲调，即使用工尺谱字所记写的旋律曲调，也几乎是学习“明乐”的日本人所记写的。尽管歌词内容全部能够从我国的文学作品中找到[17]，而且，其歌词旁注还标注有“唐音”，即歌词的汉字读音是使用日语“片假名”，以日语“音读”方式拼读记写的，基本上可以与我们今天所熟悉的普通话进行套读，所谓“套读”，就是对中国人而言，心中有了汉字的读音，如果再能够认识日语片假名就能够琢磨出来，有的读音也能够与福建读音“套读”，说明《魏氏乐谱》的传播者魏氏家族的确与福建有其渊源关系。但是，也并不能够证明其音乐曲调就完全属于中国音乐。

目前在我国国内常见的《魏氏乐谱》版本是日本“书林·芸香堂，明和五年戊子正月”的刻本，也是笔者撰写该文时所依据的刻本。全集共收有50曲。该乐谱依次序由：“叙”，“序”，“书魏氏乐

谱后”,“目录”,“正谱”,“跋”等部分组成。谱字和歌词均写在“格”中,每段均以“八格”为标准(除第24首《杏花天》之外)。“格”中有歌词和与之对应的“合、四、上、尺、工、九、亽(六、厶)、五、乙”等工尺谱谱字,即曲调旋律。这种使用“格”的记谱形式,在日本传统音乐的记谱形式中很多,如三味线谱、民谣谱等等中都有。虽然以“格”记写日本传统音乐的乐谱,有的也不限于“八”个“格”的范围之内,但受这种记写传统的影响却明显无疑。

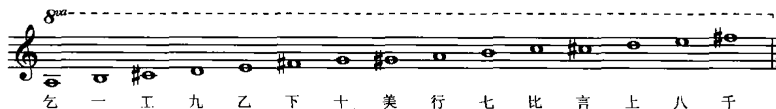
另据中国音乐研究所编的《中国音乐书谱志》中载,目前我国国内所藏的《魏氏乐谱》有两个版本:一是上述笔者所依据的“日本芸香堂刊本”;二是“冯氏据日本刊本传抄”,均藏于中国音乐研究所。其实,由于《魏氏乐谱》中的工尺谱字是由魏皓的学生所记写,即“明乐”的学习者在授业中所录记的,又由于每个学生所演奏的乐器不同,在记写“明乐”的“歌唱”谱字时,也标记了自己所演奏乐器的演奏记号。譬如笙的演奏记号、或鼓、筝、瑟等的谱字和演奏记号,笔者所依据的乐谱后面就附有筝的记谱谱字与工尺谱谱字的比照文字。所以,在日本流传的《魏氏乐谱》就存在着多个不一样的本子。譬如本文所依据的本子就与日本平凡社出版社出版的《音乐大事典》、音乐之友出版社出版的《邦乐百科辞典——从雅乐至民谣》中所例举的乐谱均有一些出入和不同之处。

另外,魏皓于1768年编辑的这部50曲的《魏氏乐谱》,是从其家传的200余首曲谱中挑选出来的。张前教授在《“魏氏乐谱”与明代的中日音乐交流》[18]文章中,介绍了50曲《魏氏乐谱》之外、包括一个6卷本《魏氏乐谱》的情况。由此我们知道,在魏皓死后,50曲之外的其他曲谱也流传于日本,这些曲谱,可能差异就更大了。

尽管《魏氏乐谱》有不同的抄本,工尺谱字也有一些差异和出入,但并不影响其整体的风貌。而且,恰恰由于不同乐器的演奏者

在记写曲调的同时，还标记了各自所演奏乐器的演奏记号，而为我们的翻译提供了多方面的音高参照关系。譬如乐谱中所标记的“笙”的演奏记号就十分有用。“笙”是日本雅乐中的一件重要乐器，也是“明乐”中所使用的乐器。而且，“明乐”与“日本雅乐”中“笙”的记写方式是相同的，使用的是“乞、一、工、几、乙、下、十、美、行、七、比、言、上、八、千”等日本笙管的笙谱谱字。由于日本笙管的笙谱谱字的基音和在基音之上所构成的和弦属于绝对音高，所以，就为《魏氏乐谱》中“歌声”或“笛曲”旋律的工尺谱字的翻译提供了一个可以参照和佐证“调”的具体音高标准（见谱例1）。

谱例1 日本笙管音列：



再者，乐谱中所标记的乐器演奏法也有两方面的作用，一是能够辨别该乐谱所用于的乐器，二是可以了解到工尺谱字的音高位置。譬如，乐谱中有“大搯”（‘搯’与‘掏’同）、“正搯”、“中搯”“本弹”、“向弹”、“本掛”、“向掛”等的弹奏法和演奏方法文字提示。有的属于“瑟”的演奏法，有的是从弹筝的角度记写的。虽然日本筝不属于“明乐乐器”，但是，日本筝是当时日本传统音乐中常见的乐器，也是学习“明乐”的日本人所熟悉的乐器，是能够以此为参照进行比较的乐器，同时也说明当时学习“明乐”的学生中有懂得或熟悉日本乐器、甚至日本本土传统音乐的人。“大搯”、“正搯”等文字是“瑟”的演奏法，有关“瑟”的演奏法，在《魏氏乐器图》的“瑟图”中有载：

“凡十四弦，弹法有：大搯，有正搯，有中搯，有搯作，有三正，有急正。调有八，一曰越调、二曰……。凡弹大指，入曰擘，出曰托；食指，入曰抹，出曰挑，连挑二以上曰历；中指，入曰勾，出曰剔；

名指入曰打,出曰摘。”

《魏氏乐谱》中所使用的“调”有八种,即双角调、仙侣调、道宫、小石调、正平调、黄钟羽、双调、越调。八种调的具体运用情况请参见“表格1”。《魏氏乐谱》八种调的来源是我国古代的燕乐二十八调。“明乐八调”分别属于燕乐二十八调“宫声七调”中的“道宫”;“商声七调”中的“越调”、“双调”、“小石调”;“角声七调”中的“双角调”;“羽声七调”中的“正平调”、“仙侣调”、“黄钟羽”[19]等。不过,这种调不是“调高”,而只是一种“律高”。而且,无论是今天,还是唐、宋、元、明以来,对“四宫”、“七宫”等宫调理论问题均存在着不同的认识,加之,历代“黄钟律”音高标准的不断变化,因此,“明乐八调”不是《魏氏乐谱》惟一可依的音高标准,而借助上述各种乐器的演奏记号寻找调高翻译《魏氏乐谱》却具有很大的帮助作用。由于《魏氏乐谱》调的问题,林谦三在《明乐八调研究》书中已经发表过全面的研究成果,而且,自林谦三于1943年发表《明乐八调研究》、开始研究《魏氏乐谱》和《魏氏乐器图》之后,启发了更加多后人的研究,人们对林谦三所研究的“明乐八调”,包括他在1963年发表的《明乐新考》文中新的研究见解也都比较熟悉。所以,本文就不再多加赘述。但是,对于林谦三先生“明乐八调”的研究,以及《魏氏乐谱》表面上所依据的“调”的体系,还要根据具体乐谱做具体分析,如《魏氏乐谱》目录中标示的调名与曲谱不同、标示的调名与曲调不合的现象也存在不少。黄翔鹏先生就曾经指出过:“因为《魏氏乐谱》基本上把工尺字作流动唱名读谱,但又常用移调记写。大约这是音乐世家历代积累下来的曲谱集,必然就包含着历代不同调高标准的影响在内。林谦三氏把它当作同一标准、严格有序的调的关系来看,未免犯有‘刻舟求剑’之忌了。”[20]

四、《魏氏乐谱》的翻译

通过对上述有关《魏氏乐谱》文献和材料的了解与掌握，我们清楚了《魏氏乐谱》的基本情况，知道对其进行翻译也并不困难，所以，《魏氏乐谱》中的一些作品已经被翻译成为今谱，而且，把《魏氏乐谱》全部今译也很容易。除了林谦三在《明乐八调研究》书中翻译了《关山月》、《清平调》、《思归乐》、《秋风辞》、《玉台观》、《白头吟》、《关雎》、《估客乐》等8首乐曲外，我国有关《魏氏乐谱》的翻译情况，大致反映在以下几位音乐学者方面：

杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中翻译了《长歌行》、《陇头吟》两首曲谱，还翻译了一首《桃叶歌》，被收入《中国古代歌曲七十首》书中。需要说明的是，也许是由于版本的原因，杨荫浏翻译的曲谱，与笔者所持《魏氏乐谱》有一些谱字上的出入。

黄翔鹏先生翻译了《估客乐》、《寿阳乐》、《思归乐》、《江陵乐》、《清平乐》、《江南弄》、《白头吟》、《燉煌乐》等8首曲谱。

钱仁康先生在《'魏氏乐谱'考析》文中翻译了：《月下独酌》、《思归乐》、《清平调》、《关山月》、《平番曲》、《风中柳》、《行经华阴》、《江南弄》、《采桑子》、《秋风辞》、《阳关曲》、《江陵乐》、《醉起言志》、《清平乐》、《小重山》等15首。

王迪先生在《中国古代歌曲七十首》[21]书中翻译了：《关山月》、《陇头吟》、《清平调》、《阳关曲》、《秋风辞》、《青玉案》、《水龙吟》、《凤凰台》等8首。

上述研究者在选译《魏氏乐谱》时，有他们所持有的标准和所要论证的目的。为便于人们更多了解《魏氏乐谱》之本来面目，特列表反映一些乐谱中的情况（见表格1）。

表格 1 （曲目名称，按芸香堂刻本《魏氏乐谱》目录顺序排序）

编号	曲名	目录调名	翻译人	曲谱内页文字	译谱所刊书目
1	江陵乐	双角调	▲■	双角调、三遍、®	"清乐歌曲"、"考析"
2	寿阳乐	清平调	▲	清平调、三遍、中掐、向掛、®	"清乐歌曲"
3	杨白花	道宫		道宫、向弹、®	
4	甘露殿	双调		双调、三遍、大掐、大指掛、®	
5	蝶恋花	正平调		正平调、前后一遍、®	
6	估客乐	双角调	●▲	双角调、向弹	"明乐八调"、"清乐歌曲"
7	燉煌乐	小石调	▲	小石调	"清乐歌曲"
8	沐浴子	越调		越调、向弹	
9	圣寿	道宫		道宫、小节、间弹、®	
10	喜迁莺	正平调		双角调、向弹、中掐、向掛	
11	关山月	道宫	●☆■	道宫、本弹	"明乐八调"、"七十首"、"考析"
12	桃叶歌	道宫	★	道宫、®	中国音乐史略
13	关雎	双调	●	双调、大指弹大掐、大指掛	"明乐八调"
14	清平调	小石调	●☆■	小石调	"明乐八调"、"七十首"、"考析"
15	醉起言志	越调	■	越调、向弹	"考析"
16	行经华阴	黄钟羽	■	黄钟羽	"考析"
17	小重山	道宫	■	道宫、小石调、正掐、掛合	"考析"
18	昭夏乐	双调		双调、本弹	
19	江南弄	黄钟羽	▲■	黄钟羽、三正、本掛	"清乐歌曲"、"考析"
20	玉胡蝶	正平调		正平调、本弹	
21	遊子吟	黄钟羽		小石调	
22	太玄观	黄钟羽		黄钟羽、®	
23	阳关曲		☆■	小石调	"七十首"、"考析"
24	杏花天	道宫		道宫、早弹	
25	采桑子	正平调	■	正平调、本掛	"考析"
26	思归乐	小石调	●▲■	小石调	"明乐八调""清乐歌曲""考析"
27	宫中乐	小石		小石调	
28	平番曲	道宫	■	道宫、®	"考析"
29	贺圣朝	小石调		小石调	

（续表）

编号	曲名	目录调名	翻译人	曲谱内页文字	译谱所刊书目
30	瑞鹤仙	道宫		道宫、本弹	
31	清平乐	黄钟	▲■	小石调	“清乐歌曲”、“考析”
32	陇头吟	道宫	★☆	道宫、掛合	“史稿”、“七十首”
33	龙池篇	双调		双调、向弹、向掛	
34	天马	正平调		正平调、向掛	
35	月下独酌	仙侣调	■	仙侣调	
36	秋风辞	正平调	●☆■	正平调	“明乐八调”、“七十首”、“考析”
37	万年欢	越调		重掛	
38	白头吟	黄钟羽	●▲	黄钟羽	“明乐八调”、“清乐歌曲”
39	洞仙歌	正平调		正平调、重掛	
40	千秋岁	黄钟		黄钟羽小石调、三正、本掛、Ⓡ	
41	水龙吟	正平调	☆	正平调、小鼓乱声、Ⓡ	“七十首”
42	凤凰台	正平调	☆	正平调、本掛、乱鼓	“七十首”
43	大圣乐	正平调		正平调、本掛、乱鼓	
44	青玉案	正平调	☆	正平调、早弹、乱鼓	“七十首”
45	大同殿	正平调		正平调、向弹	
46	玉台观	越调	●	越调、本掛	“明乐八调”
47	长歌行	黄钟	★	小石调	“史稿”
48	风中柳	道宫	■	道宫、本掛	“考析”
49	庆春泽	道宫		道宫、掛合	
50	齐天乐	道宫		道宫、本掛、乱鼓	

表格说明：

1. 记号：●印：林谦三。★印：杨荫浏。▲印：黄翔鹏。■印：钱仁康。☆印：王迪。

2. 书目：“明乐八调”：林谦三著《明乐八调研究》；“史稿”：杨荫浏著《中国古代音乐史稿》；“清乐歌曲”：黄翔鹏《明末清乐歌曲八首》；“考析”：钱仁康《‘魏氏乐谱’考析》；“七十首”：王迪、张淑珍、修良编《中国古代歌曲七十首》。

依据表格中所发表篇数统计，不包括重复作品在内，合计已经翻译27首。

3. “曲谱内页文字”：所记文字为乐器演奏记号和明乐八调。如“大摺”、“正摺”、“中摺”等，均为“瑟”的弹奏法。

4. Ⓡ印：表示标示有笙的谱字。

对《魏氏乐谱》进行翻译主要应该注意三个方面的问题，一是调高、二是谱字音高、三是节拍。下面谈谈笔者对这三个问题的认识。调高：采用前面所述手段可以基本获得，从曲谱中可以看到，凡初次出现的“调”，就标示有笙的谱字，如第1至第5首曲谱属于不同的“调”，而均标示有笙的谱字，之后重复的“调”的作品中就没有标示了（见表格1）；谱字音高：《魏氏乐谱》谱字，标示填记在与歌词对应的长方格中，它们是“合（亽）、四、上、尺、工、凢、六（亽、厶）、五、乙”等工尺谱谱字，这是《魏氏乐谱》“歌声”或“明笛”旋律的主体，也是《魏氏乐谱》曲调的主要内容，《魏氏乐谱》基本谱字依次排列为：“上、尺、工、凢、亽、五、乙”，低音谱字为：“合、四”，高音采用“尖字”的方法，即“仩”，而不是采用添加偏旁的手法，即“仩”，谱字的翻译是明晰的；节拍：笔者赞成采用林谦三：“译谱之一小节相当于原谱之一格，配之以二分音符”[22]的做法。不过，笔者通过对谱字仔细地归纳、对比研究，发现每“格”中标示的多个谱字中，仍然存在着一定的规律，因此，并不象林谦三先生所讲的那样“不明”。笔者发现，在一个单“格”中有多个的谱字时，谱字之间就存在着明显的大小区别与谱字之间间隔的不同，这样使得在翻译的节拍细节处理上能够作到更加地准确。

虽然按照“一小节相当于原谱之一格，配之以二分音符”翻译出来的《魏氏乐谱》，与我国以上诸位先生所翻译的谱例相比较，时值加长了一倍。不过，由于《魏氏乐谱》中的作品均没有标示速度，因此，如果在演唱（奏）时，把乐曲的速度加快一倍，其音乐的效果与上述先生所译谱例也就相差不已。然而，以“一小节相当于原谱之一格，配之以二分音符”这种方式进行翻译所体现的重要意义却很大，它使得《魏氏乐谱》的翻译更具规范性，并有规律可循。笔者依据上述方法拙译几首，就教于有识者（见谱例2，谱例3，谱例4）。

谱例 2:《长歌行》

长 歌 行

摘自日本“反输”的《魏氏乐谱》第 47 曲

徐元勇　译谱

青　青　园　中　葵，
朝　露　练　日　晞。
阳　春　布　德　泽，
万　物　生　光　辉。
常　悲　秋　节　至，　昆
黄　华　叶　衰。　百　川
东　到　海　何　时　复
西　归。　少　壮　不　努　力，
老　大　徒　伤　悲。

谱例 3:《杨白花》

杨 白 花

摘自日本"反输"的《魏氏乐谱》第 3 曲

［唐］柳宗元 作诗

徐元勇 译谱

杨 白 花, 风 吹

渡 江 水, 坐 令

宫 树 无

颜 色, 摇 荡 春 光

千 万里, 范 范 晓 日 下 长

秋（林）, 哀 歌 未 断 城 鸦

起。

谱例 4:《圣寿》

圣　　寿

摘自日本"反输"的《魏氏乐谱》第 9 曲

徐元勇　译谱

代　是　文　明　画，

春　当　燕　喜　时。

炉　烟　添　柳　重，

宫　漏　出　花　迟。

汉　典　方　宽　律，　周　官

正　采　诗。　碧　霄　待　凤　吹，

红　旭　在　龙　旗。　造　化

膺　神　器，　阳　和　沃　圣　慈。

无　因　随　百　兽，



五、结 束 语

本人对于《魏氏乐谱》的研究，缘起于我的博士论文《明清俗曲的流传与变异》的写作中。日本“明清乐”中大量存在着我国的“明清俗曲”作品。其中“九连环”、“算命曲”、“抹梨花”（茉莉花）等就完全是“俗曲”作品。而日本“明清乐”中也有“明乐”的成分，这些成分又有多少属于“俗曲”的东西是我最初所关心的问题。但是，现在看来，要解决这个问题还有待时日。不过，今后可以加紧诸如：南宋张炎《词源·讴曲旨要》中的“歌曲令曲四揩均，破近六均慢八均”与以“格”记写的日本乐谱的关系；《魏氏乐谱》与日本雅乐的比较；《魏氏乐谱》在传入日本之初究竟是民间音乐，还是宫廷音乐，或其他音乐；《魏氏乐谱》、“明乐”与日本“明清乐”的关系等问题的研究。以期对《魏氏乐谱》能够有一个比较全面准确的认识。

注释：

[1] 自古以来，日本都是从我国“输入”文化，但在近现代的历史中，特别是自鸦片战争以后，我们却反过来向日本学习。一些本来属于我国的一些文化形式和文献，在我国却找寻不到了，不得不向仍然保留着这些文化形式和文献的日本、甚至其他国家求取获得。笔者把这种现象称之为“反输”。

[2] 杨荫浏《中国古代音乐史稿》人民音乐出版社 1981 年 2 月第 1 版 1985 年 5 月第 2 次印刷下册第 806 ~ 811 页。

[3] 黄翔鹏《明末清乐歌曲八首》，武汉音乐学院学报《黄钟》1987 年第 4 期。

[4] 黄翔鹏《明末清乐歌曲八首》,武汉音乐学院学报《黄钟》1987年第4期。

[5] 原载上海音乐学院学报《音乐艺术》1989年第4期。并收入钱亦平编《钱仁康音乐文选·上册》,上海音乐出版社1997年11月第1版第133~154页。

[6] 【日本】林谦三著、张废译《明乐八调研究》,上海音乐出版社1957年6月第1版第13页。

[7] 【日本】魏子明氏辑《魏氏乐谱》书林芸香堂,明和五年戊子正月,笔者撰文所参照版本。

[8] 此事载于《魏氏乐器图》的"君山先生传"中。【日本】《音乐大事典》"明清乐"词条中也引用了该诗。译文征引自钱仁康教授《'魏氏乐谱'考析》文中。

[9] 【日本】魏子明氏辑《魏氏乐谱》书林芸香堂,明和五年戊子正月,笔者撰文所参照版本。引文标点由笔者所拙点。

[10] 笔者参照的《魏氏乐器图》是日本琦玉大学的樋口昭教授所藏的"松寿亭藏板,安永九年庚子夏五月、浪华、筒井郁景周识"的版本。

[11] 【日本】筒井郁景周著录《魏氏乐器图》松寿亭藏板,安永九年(1780)庚子夏五月。笔者撰文所参照版本。引文标点由笔者所拙点。

[12] 【日本】吉川英史《日本音乐的历史》,创元社1965年6月20日第1版,1995年第18次印刷第360页。

[13] 【日本】木宫泰彦著,胡锡年译《中日文化交流史》,商务印书馆1980年4月第1版第700~701页。

[14] 中国艺术研究院音乐研究所编《中国古代乐论选辑》第255页,1981年5月第1版,1987年第3次印刷。

[15] 【日本】《大百科事典》平凡社1985年6月28日初版第574页。

[16] 万依、黄海涛著《清代宫廷音乐》,故宫博物院、紫禁城出版社、中华书局香港分局1985年10月版第8页。

[17] 见钱仁康《'魏氏乐谱'考析》文中表格所列。

[18] 天津音乐学院、福建师范大学编著《中日音乐比较研究论文集》,

天津社会科学院出版社 1998 年 7 月第 1 版第 16 页。
[19] 【清】凌廷堪著《燕乐考原》,商务印书馆,1937 年 5 月初版。
[20] 黄翔鹏《明末清乐歌曲八首》,《武汉音乐学院学报黄钟》1987 年第 4 期第 91 页。
[21] 王迪、张淑珍、修良编《中国古代歌曲七十首》中国文联出版公司 1985 年 5 月第 1 版。
[22] 【日本】林谦三著、张虔译《明乐八调研究》,上海音乐出版社 1957 年 6 月第 1 版第 14 页。